

I dialog med rommet

- En undersøkelse av tilskuerposisjoner i stedsspesifikt teater

Heidi Jor



Masteroppgave i teatervitenskap

Estetiske Studier

Institutt for kulturstudier og orientalske språk

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2013

© Heidi Jor

2013

I dialog med rommet: En undersøkelse av tilskuerposisjoner i stedsspesifikt teater

60 studiepoeng

Heidi Jor

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Denne oppgaven er en undersøkelse av tilskuerens rolle og funksjon i *stedsspesifikt teater*. Jeg diskuterer hvordan spillerommet forutsetter eller endrer tradisjonelle konvensjoner for tilskuerholdninger, og undersøker hvilke strategier som så ligger bak. Oppgaven er også en analyse av begrepet 'stedsspesifikt teater', og en drøftning av forholdet teatret har og har hatt til sine fysiske rammer som en del av teatrets autonomi og utfordring. Jeg vil videre se stedsspesifikt teater i en historisk kontekst i relasjon til avantgarden og neoavantgarden, samt i et teoretisk perspektiv til Hans-Thies Lehmanns begrep om det *postdramatiske* teatret. Ved å se på postdramatiske virkemidler opp mot stedsspesifikt teater, viser denne oppgaven til en oppløsning eller dekonstruksjon av dramatisk eller narrativ meningsdannelse i tilskuerens lesning av en forestilling. Jeg ser dermed hvordan postdramatiske tendenser bidrar til å endre tradisjonelle tilskuerholdninger i stedsspesifikt teater.

I analysen av tilskuerens rolle vil jeg benytte meg av Gregory Batesons teorier om 'framing', og argumenterer for at stedsspesifikke teaterforestillinger opererer med et sammensatt og komplekst uttrykk av representert fiksjon og autentisk virkelighet. Jeg ser at bruddet med tradisjonelle fysiske og konvensjonelle rammer setter tilskueren i en *liminal* tilstand, som kan betegnes som en posisjon i *mellom* to sosiale kategorier eller personlige identiteter. Begrepet er hentet fra antropolog Victor Turners teorier om overgangsritualer, men i denne sammenhengen indikerer 'liminalitet' tilskuerens posisjon som et mellomrom mellom rollen som observerende vitne og aktiv deltaker. Disse perspektivene analyseres opp mot den stedsspesifikke forestillingen *Messels Memorandum*, regissert av Claire de Wangen. Jeg vil i denne studien vise til hvilke utfordringer forestillingen tilbyr eller krever av tilskueren.

Forord

I tradisjonen tro vil jeg benytte dette forordet til å rette en særlig takk til visse personer som har vært uvurderlige for meg i arbeidet med denne oppgaven.

Jeg vil først rette en stor takk til Live Hov, som har fulgt meg gjennom denne prosessen med berikende veiledning og gode råd.

Takk til mine kjære og dyktige kompanjonger i Avdeling for Teatervitenskap, Tora Optun og Sara Hammer.

Videre vil jeg takke Hanna Jor for gjennomlesning og tilbakemelding.

Takk til Erlend Dreiås for lange kaffepauser og oppløftende samtaler.

Jeg vil også rette en takk til Claire de Wangen for utlån av manuskript og bilder.

Og sist, men ikke minst, takk til min kjære Petter Onstad Løkke.

Heidi Jor

Oslo, 27. mai, 2013.

Innholdsfortegnelse

Kapittel 1. Innledning.....	1
1.1. Oppgavens problemstilling og bakgrunnen for tema	3
1.2. Sentrale begreper.....	4
1.3. Presentasjon av empirisk materiale.....	5
1.4. Metodisk fremgangsmåte.....	5
1.5. Presentasjon av teori.....	7
1.6. Oppgavens struktur.....	8
Kapittel 2. Stedsspesifikt teater – begrepsanalyse	10
2.1. Begrepsproblematikk.....	10
2.2. Stedsspesifikk billedkunst.....	11
2.3. Stedsspesifikk scenekunst.....	12
2.4. Definisjon	15
2.5. 'Host and ghost'	17
2.6. Stedsgenerert / Stedsspesifikk	18
2.8. Publikum og den stedsspesifikke scenekunsten	20
Kapittel 3. Historisk kontekst	22
3.1. Den spatiale vendingen	22
3.2. Arven fra den historiske avantgarden.....	24
3.3. Max Reinhardts reteatralisering.....	26
3.4. Antonin Artaud.....	27
3.5. Avantgardens prosjekt.....	29
3.6. Neoavantgarden og nye formeksperimenteringer.....	31
3.7. Situasjonistenes Internasjonale.....	32
3.8. Happenings og performance art.....	33
3.9. Environmental Theatre	36
3.10. Visuell dramaturgi.....	37
3.11. Postdramatisk teater.....	40
3.12. Mot et stedsspesifikt teater	42
Kapittel 4. Publikumsteori.....	45
4.1. Institusjon, konvensjoner og publikums rolle	45
4.2. Bruddet med 'den fjerde vegg'	47
4.3. Resepsjonsteori.....	49
4.4. 'Framing'	50

4.5. Dikotomiske brudd	52
4.6. Ambulerende publikum	54
4.7. Doble roller, parallelle rammer	56
4.8. Teatralitet som spaltning av rommet.....	58
4.9. Ustabile grenser: mellom autentisitet og representasjon	61
4.10. Liminale posisjoner.....	64
4.11. Ansvarliggjøring av tilskueren.....	66
Kapittel 5. Messels Memorandum.....	69
5.1. Beskrivelse av Messels Memorandum.....	70
5.2. Forestillingen som stedsspesifikk.....	74
5.3. Overskridelse av tilskuerposisjoner	75
5.4. Postdramatiske virkemidler.....	79
5.5. Heterotopiske rom	84
5.6. Spill med liminale posisjoner	87
Kapittel 6. Konklusjon og avslutning.....	91
Litteraturliste	99
Vedlegg.....	107

Kapittel 1. Innledning

”At the heart of the recent efforts to separate theatre studies from literary studies lies the phrase: ‘performing arts are spatial arts’, for they unfold and reveal their most essential qualities in real space.”¹

Max Herrmann, 1931

Betydningen av ordet ’teater’ peker både på en kunstform og på et byggverk eller et sted.² Teaterkunsten står i en særegen posisjon av å dele sitt navn med stedet der det vanligvis praktiseres, og implisitt kan vi si at dette peker på at teater som *form* tilhører teateret som *spillested*. I denne teatervitenskaplige studien velger jeg å bryte med denne betegnende normen, for heller å se på teaterformer som praktiseres uavhengig av og utenfor teaterrommet. Det medfører at jeg ikke ser teaterkunsten som underordnet teaterhuset, eller som en egenskap ved en spesiell og tilpasset arkitektur. Peter Brooks veletablerte utsagn fra *The Empty Space* (1968) bekrefter dette synet: ”I can take any empty space and call it a stage. A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged.”³ Brooks uttalelse viser til at teater ikke er forbeholdt et spesielt rom eller arkitektur, men kan oppstå bare av at et menneske betrakter et annet.⁴ Til tross for at sitatet peker på at teater ikke er uløselig tilknyttet et konkret spillested, må det ’ta sted’. Jeg vil argumentere for at teater først og fremst er et møte mellom mennesker forankret i et rom. Teatrets essens er i mine øyne fundert på at det skjer her og nå, på et bestemt sted til et gitt tidspunkt.

Sitatet som innleder dette kapittelet er hentet fra essayet ”The Theatrical Experience of Space”, skrevet på tysk i 1931 av Max Herrmann. Herrmann var lederen av det første akademiske instituttet for teatervitenskap, som ble etablert i Berlin i 1923. Den moderne teatervitenskapen er med andre ord fundert på en perspektivskifte, fra analyse av den

¹ Sitatet er hentet fra Benjamin Wihstutz, ”Introduction”, i *Performance and the Politics of Space*, redigert av Erika Fischer-Lichte & Benjamin Wihstutz, (New York: Routledge, 2013), 1.

² Store Norske Leksikon: ”Teater, skuespillkunst; bygning eller institusjon der det oppføres skuespill.”

³ Peter Brook, *The Empty Space*, (New York, Touchstone, 1968), 7.

⁴ Til tross for at Peter Brook nevnes i denne oppgaven, kan ikke hans teatersyn sies å være *stedsspesifikt*. Sitatet er allikevel relevant i denne sammenhengen da han oppløser teaterkunstens tilknytning til teaterhuset. Jeg vil vende tilbake til dette poenget i oppgavens avsluttende kapittel.

todimensjonale dramatiske teksten til å undersøke den tredimensjonale, levende og temporale hendelsen fundert i et fysisk rom. Det romlige forholdet er med andre ord både teaterkunstens autonome fundament, i tillegg til å være utgangspunktet for etableringen av et selvstendig vitenskapelig felt.⁵ For Herrmann lå teatrets essens i dette fysiske, men også sosiale forholdet, der publikum var en nødvendig og aktiv komponent i teaterhendelsen. Han skapte et skille mellom drama og teater, og så førstnevnte som det skrevne verket produsert av den individuelle dramatiker. *Teater* anså han derimot som en felles prestasjon eller kreasjon, skapt av både tilskuere og aktører.⁶ Han skapte her et skille mellom teater som performativitet og drama som litterær tekst, som vi i dag kan si er grobunnen for teatervitenskapens selvstendighet og frigjøring fra litteraturteorien. Herrmanns sitat innleder dette arbeidet da dette perspektivet har vært et viktig utgangspunkt og motivasjon for valget av oppgavens tematikk.

Denne oppgaven omfatter romlige eller spatiale perspektiver på teater, og jeg har valgt å fokusere på de innbyrdes relasjonene som oppstår mellom menneskene i selve spillerommet og hvorvidt de fysiske omgivelsene har en særlig påvirkning på tilskuerens opplevelse. I denne sammenhengen ville det også kunne sies å ha vært relevant å gå inn i en analyse av rommets posisjon i en større kontekst, ved å se på teatrets eller spillestedets geografiske og sosiale plassering. Jeg mener at miljøet som omgir et teater er kodet med ideologi som påvirker tilskuerens innstilling og forventning til det de skal se.⁷ Vi kan for eksempel se hvordan noen av landets største institusjonsteatre, som Den Nationale Scene i Bergen, Nationaltheatret i Oslo og Trøndelag Teater i Trondheim, alle er plassert svært sentralt i bybildet der store mengder mennesker ferdes. Disse teaterhusene kan både sees på som lokale landemerker og som viktige nasjonale monumenter.⁸ Som en kontrast opp mot disse teatrene, som markerer seg selv i dag som høykultur, hadde teaterkunsten en helt annen posisjon i renessansetiden, noen århundrer tilbake. Teaterbyggene under William Shakespeares tid var plassert i utkanten av byene da dette signaliserte at teaterkunsten hadde helt fram til da blitt

⁵ Benjamin Wihstutz, "Introduction", 1.

⁶ Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance – A new aesthetics*, (oversatt til engelsk av Saskya Iris Jain), (New York: Routledge, 2008), 30.

⁷ Susan Bennett, *Theatre Audiences – A theory of production and reception* (2. utgave), (New York: Routledge, 1997), 126.

⁸ I dag vil jeg påstå at for eksempel Nationaltheatret er etablert i vår kulturelle bevissthet som et viktig landemerke og institusjon. I boken *Kunnskapens betingelser : festskrift til Edgeir Benum* (2009) beskrives det derimot at planleggingen av Nationaltheatret var svært kontroversiell da bygningen ble plassert i direkte nærhet til Stortinget, Universitetet og Det Kongelige Slott. Dette sier oss også at våre assosiasjoner og forståelser av teater endres med tiden og at i dag står dette høyreiste bygget som en naturlig del av Oslo sentrum.

sett på som en profan – og dermed umoralsk - virksomhet.⁹ Hvor teaterhusene har blitt oppført sier oss mye om hvilken posisjon og status teater som kunstform opererte med i en gitt historisk epoke, samtidig som det betinger hvordan dette bygget vil bli oppfattet og sett på av publikum den dag i dag. Alle teatre inngår dermed i et større sett av geografiske forhold og konnotasjoner som er knyttet til denne beliggenheten. Plasseringen av et teaterbygg eller et annet spillested vil påvirke både opplevelsen tilskueren har før ankomst og det inntrykket hun forlater teatret med. En slik fullstendig redegjørelse for de ulike måtene teatret har knyttet seg til topografi mener jeg er et omfattende arbeid som ikke kommer til å være hovedmålet med denne oppgaven. Jeg mener allikevel det er hensiktsmessig å gjøre leseren oppmerksom på at slike perspektiver også utgjør en viktig del av studiet av forholdet teatret har til sitt spillerom.

1.1. Oppgavens problemstilling og bakgrunnen for tema

Med dette som et utgangspunkt ønsker jeg å utforske den teaterformen der selve spillestedet er en vesentlig komponent for hver enkelt forestilling. *Site-specific theatre*, eller *stedsspesifikt* teater refererer til forestillinger som iscenesettes utenfor det etablerte teaterrommet, altså på et sted plassert i ”den virkelige verden”.¹⁰ I denne oppgaven ønsker jeg å se nærmere på hvordan spillested utnyttes eller utforskes i en stedsspesifikk forestilling og hvordan denne formen krever nye posisjoner og utfordringer for tilskueren.

I utgangspunktet kan man tenke at alle forestillinger er stedsspesifikke eller nær sagt *situasjonsspesifikke* i det at en teaterforestilling alltid er lokal og er tilpasset et samfunn, en teaterarkitektur og et kulturmarked. For Max Herrmann var teatrets autonomi fundert på at det var en levende kunsthendelse i et *spatio-temporalt* kontinuum.¹¹ Det vil si at man ikke kan fjerne teatrets forankring i tid og rom. Jeg mener at denne spatiale tilstanden er teaterets egenart utover alt annet, ved å være et møte mellom mennesker i et gitt rom. I det stedsspesifikke teateret møtes teaterets viktigste komponenter i en form som tilspisser dette forholdet. Jeg ønsker dermed at oppgaven min skal være en undersøkelse av disse relasjonene. Problemstillingen vil da lyde som følger:

⁹ Marvin Carlson, *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*, (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1989), 10.

¹⁰ Mike Pearson, *Site-Specific Performance*, (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010), 7.

¹¹ Herrmann, hos Wihstutz, ”Introduction”, 1.

Hvilken rolle eller funksjon har tilskuerne i stedsspesifikt teater og hvilken betydning har de fysiske omgivelser for vår opplevelse av denne teaterhendelsen?

1.2. Sentrale begreper

I arbeidet med denne oppgaven har jeg til stadighet støtt på problemer med å finne et dekkende og nyansert vokabular for å beskrive ulike spatiale termer. Da flere av teoretikerne jeg her har benyttet meg av skriver på engelsk, har det vært vanskelig å finne norske gjengivelser for begreper som *site*, *location*, *placement*, *place* og *space*. En norsk oversettelse av 'place' vil for eksempel foreslå både 'bosted', 'lokale', 'plass', 'rom', 'sted' og 'punkt',¹² og det er sammensetningen av disse nyansene som finnes i det engelske språket som ikke nødvendigvis er like lett å overføre til norsk.

Det har eksistert uoverensstemmelser innen samfunnsgeografien og filosofien om hvordan man skal skille mellom 'space' og 'place', og om den ene formen kan sies å være forut for den andre – som hvorvidt 'space' er absolutt og *a priori*.¹³ På grunn av oppgavens avgrensning ønsker jeg ikke her å gå inn i en diskusjon om hvordan å skille mellom disse begrepene, skjønt jeg mener det er mulig å påpeke noen generelle forskjeller som jeg videre har tatt utgangspunkt i. En utbredt forståelse av disse termene viser til at 'place' betegner et konkret sted i verden i motsetning til den abstrakte forståelsen som forbindes med 'space'. Sagt på en annen måte kan vi si at 'place' indikerer det fysiske stedet som er lokalisert i fenomenet vi forstår som 'space'.¹⁴ 'Place' har en relasjon eller en tilknytning til et bestemt område og er dermed begrenset i sin utstrekning, i motsetning til 'space'.

Skjønt dette ikke lar seg gjengi direkte har jeg her basert meg på en oversettelse av 'space' som rom og romlighet, med mindre det dreier seg om konkrete og fysiske rom – teaterrom, husrom og lignende. 'Site', 'place' og 'placement' vil i denne sammenhengen oversettes som sted, plass og plassering.

¹² Herbert Svenkerud, *Cappelens ordbøker: engelsk - norsk, norsk – engelsk*, (Oslo: Cappelens Forlag AS, 2000).

¹³ Edward S. Casey, "How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time", 1996, 14.

¹⁴ John Agnew, "Chapter 23: Space and Place" i *Handbook of Geographical Knowledge*, (London: Sage, 2011), 6.

Jeg vil videre i denne oppgaven benytte meg av begrepene 'scenekunst', 'teater' og 'performance art'.¹⁵ Materialet for denne studien er et teaterstykke, men jeg har valgt å se utover en ren teatral kontekst i flere kapitler for å vise til at de samme prinsippene har vært gjeldende for det generelle stedsspesifikke scenekunstheltet. Innefor 'scenekunst' inkluderer jeg både teater, performance art og dans, til tross for at denne oppgaven ikke vil beskjeftige seg med sistnevnte. Med andre ord ønsker jeg å vise hvordan disse termene relaterer seg til hverandre og i stor grad er styrt av gjensidig påvirkning i vår samtid.

1.3. Presentasjon av empirisk materiale

Oppgaven vil ha en hovedvekt på teoretisk analyse og diskusjon, men jeg har valgt å belyse dette med et empirisk materiale. Jeg kommer til å ta for meg en stedsspesifikk forestilling ved navn *Messels Memorandum*, som utfordrer publikumskonvensjoner som er rådende i tradisjonelt vestlig teater. Istedenfor å gjøre en full forestillingsanalyse har jeg valgt å kun konsentrere meg om publikums rolle og opplevelse, da dette gir meg mulighet til å velge bort enkelte aspekter ved oppsetningen som ikke nødvendigvis er relevante for min problemstilling.

Messels Memorandum ble vist høsten 2010, og jeg så forestillingen 23. september og deltok i en samtale med regissør Claire de Wange, rett etter endt visning. Forestillingen ble spilt i det gamle hovedbygget til Lille Tøyen sykehjem i Oslo, som siden 2001 har stått tomt. Jeg vil i denne studien vise til hvordan dette byggverket, med dets mange konnotasjoner, historier og materialer, er teaterforestillingens utgangspunkt og tematiske forbindelse.

1.4. Metodisk fremgangsmåte

I denne oppgaven tar jeg utgangspunkt i min erfaring av *Messels Memorandum* og tolkningen av publikums opplevelse vil derfor være dominert av mitt blikk. Jeg mener det er problematisk å hevde at jeg kan gi en objektiv dekning av forestillingen, men dette er heller ikke min intensjon. Derimot vil det bli helt nødvendig at jeg skriver meg selv inn i analysen og er bevisst på min tilstedeværelse og subjektive tilnærming til materialet. Dermed mener

¹⁵ Se kapittel 3, side 34-35 for nærmere forklaring av begrepet *performance art*.

jeg det er svært viktig at oppgaven i hovedsak er forankret i teoretiske perspektiver som blir belyst med praktiske eksempler. Jeg vil til en viss grad vise til andre forestillinger enn *Messels Memorandum*, til tross for at denne teaterforestillingen utgjør oppgavens empiriske hovedtyngde. Bakgrunnen for dette valget ligger i mitt ønske om å presentere leseren for et materiale som strekker seg ut over den enkelte forestilling og som viser det stedsspesifikke teatrets bredde og variasjon. Her vil jeg både vise til forestillinger jeg selv har sett, samt en teateroppsetning som kun er basert på skriftlige kilder. Disse vil kun ha sekundært fokus opp mot *Messels Memorandum*, samtidig som jeg anser disse teaterhendelsene som relevante i en større sammenheng.

For å forstå og fortolke både et teoretisk og et empirisk materiale ser jeg det som anvendelig å bruke en hermeneutisk tilnærming. Hermeneutikk er læren om fortolkning og stammer fra det greske ordet *hermeneunein* som har tre hovedbetydninger: å uttrykke, å forklare og å fortolke. Et nøkkelbegrep for denne metoden er den hermeneutiske sirkel, som uttrykker at når vi fortolker et objekt, for eksempel en tekst, vil vår forståelse av helheten være betinget av vår forståelse av delene – og vice versa.¹⁶ Hermeneutikken tar høyde for at fortolkeren stiller med en bestemt ballast av kunnskap og viten i møte med et kunstverk,¹⁷ hvilket betyr at vår fortolkning av et fenomen, altså vår forståelse, alltid er farget av våre *fordommer* og *forforståelser*.¹⁸

Jeg baserer min metodiske tilnærming på det Mats Alvesson og Kaj Sköldberg beskriver som *aletisk* hermeneutikk.¹⁹ Dette begrepet er hentet fra det greske *altheia* som betyr å avdekke noe som er skjult eller gjemt. I den aletiske hermeneutikken er man dermed opptatt av avdekke skjulte strukturer eller meninger i selve fortolkningsprosessen, heller enn å undersøke sannheter ved forskningsobjektet.²⁰ Dette synet utgjør en markant forskjell fra den *objektiverende* hermeneutikken, der korrespondansen i sirkelen dreier seg om en form for polaritet mellom subjekt og objekt. Dette vil si at fortolkningsprosessen leder opp mot at subjektet, fortolkeren, forsøker å gjøre seg opp en forståelse av objektet, som illustrert med den hermeneutiske sirkelens relasjon mellom del og helhet. Den aletiske sirkelen erstatter

¹⁶ Kjersti Bale, *Estetikk: En innføring*, (Oslo: Pax Forlag, 2009), 103-105.

¹⁷ Hans-Georg Gadamer, kjent for å ha utvidet hermeneutikken i verket *Wahrheit und Methode* (1960) har betegnet dette som vår *forståelseshorison*t.

¹⁸ Bale, *Estetikk*, 105.

¹⁹ Mats Alvesson & Kaj Sköldberg, *Tolkning och reflektion: Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*, (Lund: Studentlitteratur, 1994), 131.

²⁰ Ibid.

undersøkelsen av del-helhet med korrespondansen mellom forståelsen og forforståelsen.²¹ Undersøkelsen dreier seg dermed ikke om å finne eller søke etter mening i et objekt, men fortolkeren forsøker heller å undersøke selve fortolkningsprosessen.

Målet mitt er ikke å finne en sannhet som ligger skjult i forskningsobjektet, men å undersøke visse forhold gjennom bruk av teori, et materiale og relasjonen mellom disse. Oppgaven studerer ikke kun et objekt, altså forestillingen *Messels Memorandum*, men visse forhold og teoretiske innganger der jeg gjennom en teaterforestilling som pratisk eksempel ønsker å se hvorvidt disse er gyldige og anvendelige. Jeg vil bruke de teoretiske perspektivene jeg her videre vil presentere, som min forforståelse som utfordrer og går i dialog med undersøkelsen av det empiriske materialet.

1.5. Presentasjon av teori

I denne oppgaven ønsker jeg å presentere stedsspesifikt teater som en selvstendig og aktuell teaterform og jeg velger derfor å plassere dette begrepet i teoretisk felt. Det vil med andre ord innebære at jeg vil legge frem teorier som forsøker å definere, analysere eller kontekstualisere denne formen for scenekunst. Underveis i arbeidet har jeg oppdaget hvor begrenset den teoretiske diskusjonen rundt stedsspesifikt teater er, og da kanskje spesielt i Norge. Hovedfagsoppgaven i teatervitenskap fra Universitetet i Bergen, *Stedsspesifikt teater: sett i lys av stedsspesifikke kunstteorier* (2006) av Camilla Ruhs, er blant de få avhandlinger eller arbeider som konkret tar for seg stedsspesifikt teater her til lands.

Mitt bidrag med denne studien er dermed å rette oppmerksomhet mot begrepet i den teoretiske diskursen, da jeg mener at termen 'stedsspesifikt teater' blir brukt relativt ofte og til og med inkonsekvent av praktikere i scenekunstheltet.²² Jeg ønsker også å se på tilskuerens posisjon her da min hypotese går ut på at den største forskjellen mellom tradisjonelt teater i teaterrommet og stedsspesifikt teater, ikke nødvendigvis ligger på produksjonssiden, men i tilskuerens tilnærming til og opplevelse av teaterhendelsen.

I utgangspunktet har jeg holdt meg til teoretikere fra teaterfeltet, men jeg vil også vise til perspektiver fra den stedsspesifikke billedkunsten. Den amerikanske kunsthistorikeren Miwon

²¹ Ibid., 122.

²² Jeg vil vise til denne begrepsproblematikken i kapittel 2.

Kwon er her en sentral skikkelse og hennes bok *One Place After Another* (2004) har jeg brukt som en teoretisk og historisk introduksjon til den stedsspesifikke billedkunsten. Videre kommer jeg til å vise til Mike Pearson, Nick Kaye og Fiona Wilkie i undersøkelsen av hvordan 'stedsspesifikk', som en beskrivende betegnelse, har blitt adoptert fra billedkunsten og til scenekunstheltet. Både Pearson og Kaye har skapt kjente definisjoner av stedsspesifikt teater som jeg bygger videre på for å utarbeide en forståelse som denne oppgaven er grunnet på. Den britiske teaterviteren Fiona Wilkie har konstruert et skille mellom stedsspesifikt teater og *stedsgenerert* teater, som jeg her kommer til å forholde meg til. Dette skillet skaper en konkretisering av begrepet *stedsspesifikk* innenfor et variert felt av stedsorientert scenekunst.

Publikums- og resepsjonsteori vil også utgjøre et viktig teoretisk holdepunkt i denne oppgaven. Professor ved University of Calgary, Susan Bennett, har med boken *Theatre Audiences* fra 1997, skapt viktige referanser for hvordan vi skal anvende publikumsteori i teateret. Hun foreslår en modell bestående av indre og ytre *rammer*, der man tar høyde for tilskuerens forventninger og foreliggende kunnskap om teater, i tillegg til opplevelsen av selve forestillingen. Et viktig begrep som jeg setter opp mot tilskuerens opplevelse av stedsspesifikt teater er *liminalitet*. Denne termen er hentet fra Victor Turners arbeider om overgangsritualer, som han blant annet beskriver i boken *The Ritual Process* fra 1969.

Jeg vil flere ganger også støtte meg på Hans-Thies Lehmanns teorier knyttet til et *postdramatisk* teater slik disse fremkommer i den engelske oversettelsen av hans bok *Postdramatisches Theater* (1999). Denne teorien har to funksjoner i denne oppgaven; den benyttes som en del av den historiske konteksten for oppblomstringen av nye teaterformer fra slutten av det 20. århundret. Jeg vil også se det postdramatiske teatret som et analyseverktøy for å forstå forestillinger som ikke lenger kan betegnes under den dramatiske tradisjonen. Det er særlig opp mot oppgavens analyse av *Messels Memorandum* at jeg ser nærmere på postdramatiske virkemidler som et utgangspunkt for å forstå tilskuerens opplevelse av teaterforestillingen.

1.6. Oppgavens struktur

Denne oppgaven er delt inn i 6 kapitler. Det første kapitlet er en presentasjon av arbeidet, dets tematikk og forskningsmateriale. De tre neste kapitlene, "Stedsspesifikt teater", "Historisk kontekst" og "Publikumsteori", drøfter ulike teoretiske sider ved det

stedsspesifikke teatret. Deretter følger en analyse av *Messels Memorandum* og en avsluttende oppsummering av oppgaven.

Kapittel 2, ”Stedsspesifikt teater – begrepsanalyse”, tar for seg en grundig drøftning rundt spørsmålet; hva er stedsspesifikt teater? Jeg har her valgt å inkludere diskusjonen og problematikken rundt dette begrepet da jeg mener at stedsspesifikt teater er så omdiskutert at det er nødvendig å etablere min bruk og forståelse av betegnelsen. Terminologien rundt denne formen for scenekunst er dessuten relativt ny og ukjent, hvilket også synliggjør dette behovet. Dette kapitlet tar dermed for seg den teoretiske konteksten rundt stedsspesifikt teater som er et fundament for resten av oppgaven.

I kapittel 3 ønsker jeg å undersøke hvilke linjer og historiske hendelser som kan ligge til grunn for etableringen av et stedsspesifikt teater på 1980-tallet. For å begrense kapitlets omfang har jeg her valgt å konsentrere meg om bevegelser og teaterformer fra det 20. århundret, fra avantgarden til neoavantgarden til postdramatisk teater. De utvalgte eksemplene representerer alle et brudd eller et eksperiment med teaterrommet, der også tilskuerens posisjon endres eller forsøkes endres.

Kapittel 4, ”Publikumsteori” er kjernen av den teoretiske diskusjonen som tar opp tråden fra oppgavens problemstilling. Her analyserer jeg publikums rolle og funksjon i stedsspesifikt teater på et generelt grunnlag, blant annet ved å introdusere stedsspesifikke perspektiver i sammenheng med publikums- og resepsjonsteori. De teoretiske inngangene jeg utpeker tar jeg med meg videre i kapittel 5, som er en analyse av publikumsforholdene i forestillingen *Messels Memorandum*. I dette kapitlet diskuterer jeg hvordan denne teaterforestillingen er stedsspesifikk, og jeg tar da utgangspunkt i diskusjonen og begrepsanalysen fra kapittel 2. Jeg går så videre i å se på publikumsroller og min egen analyse av dette forholdet i nevnte forestilling. Avslutningsvis vil jeg redegjøre for oppgavens diskusjon og funn i en oppsummering i kapittel 6.

Kapittel 2. Stedsspesifikt teater – begrepsanalyse

2.1. Begrepsproblematikk

Forestillingen *Messels memorandum* er bare en av mange prosjekter eller teaterhendelser jeg har støtt på de siste årene som plasserer seg innenfor termen som *site-specific* eller *stedsspesifikk*.²³ Samtidig som det er lett å vise til slike praksiser, er det skrevet minimalt om hva dette begrepet innebærer innenfor norsk akademia og enda mindre innen scenekunstheltet her til lands. Jeg vil dermed forsøke å svare på følgende spørsmål i dette kapitlet:

Hva er stedsspesifikt teater?

Den stedsspesifikke scenekunstens posisjon og relevans har blitt utfordret av generelle perspektiver som for eksempel at *alt* teater er stedsspesifikt, også teater i en teatersal, i den grad at en forestilling alltid må sees i forlengelse av sin kontekst og situasjon. Jeg har ikke som sikte å negere dette som et utvidet perspektiv for teateranalyse, men jeg vil heller vise til at dette skaper en begrepsproblematikk opp mot kunstnere og teaterpraktikere som utfordrer og bryter med det tradisjonelle teaterrommet. Denne type utvanning av begrepet har ført til at man har forsøkt å skape andre uttrykk for å definere slike praksiser. Blant disse har vi for eksempel *site-determined*, *site-oriented*, *site-referenced*, *site-conscious*, *site-responsive* og *site-related*.²⁴ Fordi begrepsproblematikken har vært så omfattende har dette også gitt utslag i terminologier som i enda større grad forsøker å distansere seg fra hele sted-kunst-diskursen ved å anvende andre termer som *context-specific*, *debate-specific*, *audience-specific* og *community-specific*.²⁵ Disse termene plasserer fokuset på andre forhold i forestillingen enn det stedsorienterte, men skaper samtidig nye hybride betegnelser som også mangler en konkret anvendelse. For å kartlegge et bruksområde for stedsspesifikt teater kommer jeg her til å vise til den modernistiske skulpturkunsten, der begrepet først gjorde seg gjeldene. Jeg vil deretter se på hvordan 'stedsspesifikk' ble tatt opp av scenekunsten, for så å se på noen nye problemstillinger og utfordringer som man står ovenfor i dag.

²³ Ingrid Kleiva Møller skriver blant annet om denne tendensen i "Teater på flyttetot", om stedsspesifikt teater, i Klassekampen 10. november 2012.

²⁴ Pearson, *Site-Specific Performance*, 8.

²⁵ Miwon Kwon, *One Place After Another, Site-Specific Art and Locational Identity*, (Cambridge Massachusetts: The MIT Press, 2004), 2.

2.2. Stedsspesifikk billedkunst

Begrepet *stedsspesifikk* har i kunstsammenheng sitt utgangspunkt i den modernistiske skulpturkunsten og har senere blitt innlemmet av andre kunstuttrykk. De første definisjoner og bruksområder for stedsspesifikk kunst oppstod allerede på slutten av 1960-tallet og betegnelsen var i stor grad gjeldende over på 1970-tallet. Dette betyr midlertidig ikke at den stedsspesifikke kunstformen nødvendigvis oppstår i dette tidsrommet, men at det først er her vi kan peke på en synlig og definert kunstretning med et begrep som ble aktivt brukt av teoretikere, kunstnere og kritikere. Forståelsen av det 'stedsspesifikke' som billedkunsten opererte med i dette tidsrommet er knyttet til et fokus på de fysiske forholdene mellom stedet og kunstobjektet. I denne relasjonen ble stedet nærmest forstått som en forlengelse av skulpturen og vice versa, slik at rommet eller stedet ble fortolket som et sett av fysiske elementer; lengde, høyde, tekstur, vegger og romlighet, lys, ventilasjon, distinkte typografiske egenskaper, og så videre. Dette ga også nye utfordringer for den modernistiske kunsten, da kunstrommet ikke lenger var et hvitmalt rom, et såkalt *tabula rasa*, men et rom mettet med objekter, uttrykk og mennesker å ta med i betraktningen:

The art object or event in this context was to be singularly and multiply experienced in the here and now through the bodily presence of each viewing subject in a sensory immediacy of spatial extension and temporal duration, rather than instantaneously perceived in a visual epiphany by a disembodied eye.²⁶

På denne måten gjennomgikk skulpturkunsten en epistemologisk transformasjon fra å være et lukket objektet til å inngå i en fenomenologisk relasjon til kroppens erfaring og sansning. Et stedsspesifikt verk presenterer seg selv gjennom egenskaper, kvaliteter og meninger som blir produsert i forbindelsen mellom verket og den posisjon det opptar. En konsekvens av dette er at en ikke kan flytte på et stedsspesifikt verk uten at meninger forandres, og mange vil mene at dette også vil ødelegge kunstverket da den er totalbundet til denne ene plasseringen.²⁷

Intensjonen med den stedsspesifikke billedkunsten kan være å forandre tilskuerens konseptuelle og perseptuelle opplevelse av stedet, gjennom den kunstneriske fortolkningen som oppstår i møtet med et kunstverk. Stedsspesifikke prosjekter prøver å skape en dialog mellom kunstverk og tilskuer, som kan beskrives som en aktiv situasjon mellom subjekt og objekt.

²⁶ Ibid., 11.

²⁷ Ibid.

2.3. Stedsspesifikk scenekunst

Termen *stedsspesifikk* ble først anerkjent av teatermiljøet mot den senere halvdel av 1980-tallet.²⁸ Utviklingen av den stedsspesifikke skulpturkunsten og den teoretiske diskursen nærmet seg som nevnt en tanke om at verket oppstod i et møte mellom tilskuer, kunstverk og den posisjonen som disse opptar i en fysisk plassering.²⁹ Dette vil si at det stedsspesifikke verket ikke kunne leses som et objekt i seg selv, men måtte plasseres i sammenheng med både sin posisjon i et rom eller landskap og med mennesker og andre elementer. Verket var ikke lenger et autonomt kunstobjekt i seg selv, men derimot et møte mellom kunstverk og mennesker og posisjonen disse opptok i et rom. Her kan man peke på at skulpturkunsten satte et større fokus på *hendelsesaspektet* ved kunstopplevelsen, og at det i denne grad er nærliggende teaterfeltet og det fokuset man har på kunstverket som et møte mellom mennesker og verk. Det er dermed ikke så vanskelig å se hvorfor dette begrepet ble adoptert av scenekunsten da bruken i billedkunstmiljøet allerede forholdt seg i stor grad til de samme prinsippene. Et av utgangspunktene for stedsspesifikk performance og teater har i stor grad den samme motivasjonen som den stedsspesifikke billedkunsten; som institusjonskritikk.

Moreover, while minimalism challenged the idealist hermeticism of the autonomous art object by deflecting its meaning to the space of its presentation, institutional critique further complicated this displacement by highlighting the idealist hermeticism of the space of presentation itself. The modern gallery/museum space, for instance, (...) was perceived not solely in terms of basic dimensions and proportion but as an institutional disguise, a normative exhibition convention serving an ideological function.³⁰

Kunstgalleriet hadde lenge posisjonert seg som et nøytralt og objektivt rom, der man kunne oppleve kunst uten andre påvirkninger, slik at rommet på denne måten ble fortolket som desinteressert og rent. En kritikk av dette synet gjorde seg mer og mer gjeldende fra midten av 1960-årene, der man begynte å se hvordan dette rommet var blitt stadig mer normativt gjeldende for presentasjonen og persepsjonen av kunst. Rommet ble ikke lenger oppfattet som nøytralt, men som et rom der institusjonen i stor grad kontrollerte kunstens mening mot dens kulturelle og økonomiske verdi.³¹ Dette vil si at mange kunstnere opplevde at galleriet i stor grad farget kunstverket, og at det i denne sammenhengen ble utstilt som en *vare* på et

²⁸ Fiona Wilkie, "Mapping the Terrain: a Survey of Site-Specific Performance in Britain", *New Theatre Quarterly*, 18, (2002), 141.

²⁹ Fiona Wilkie, "The Production of "Site"; Site-Specific Theatre", i *Concise Companion to Contemporary British and Irish Theatre*, redigert av Nadine Holdsworth & Mary Luckhurst, (Oxford Blackwell, 2008), 90.

³⁰ Kwon, *One Place After Another*, 13.

³¹ *Ibid.*, 14.

kunstmarked. Kunstnere som heller ønsket å jobbe stedsspesifikt var opptatte av å se verket i en utvidet kontekst, og så dermed kunstgalleriet som en del av et større apparat; med kunstinstitusjonen, borgerskapet og det økonomiske kunstmarkedet. Kunstrommet ble ikke kun betegnet som en fysisk ramme, men som en *kulturell* og *ideologisk* kontekst. Denne formen for institusjonskritikk har vært et viktig kunstpolitisk bakteppe for den stedsspesifikke billedkunsten, og man kan også finne lignende eksempler i teaterhistorien. På 1960-tallet i Europa møtte teatrene stor kritikk blant nye grupperinger av scenekunstnere som mente at teatret hadde plassert seg som en borgerlig institusjon. Den store majoriteten av befolkningen følte seg ekskludert fra teatret som borgerskapets lukkede samfunn og kjente seg heller ikke nevneverdig igjen i forestillingene som ble vist.³² Denne formen for institusjonskritikk er kun ett av mange eksempler der man har valgt å forlate teatret til fordel for å finne nye lokaler og spillesteder, noe jeg vil komme tilbake til i neste kapittel.

Til tross for at jeg ikke ønsker å påstå at det stedsspesifikke teatret kan sies å ha én helhetlig eller kronologisk utvikling, velger jeg her å peke på noen fellestrekk og retninger som lar seg gjenkjenne. Den stedsspesifikke scenekunsten på 1980- og 1990-tallet ønsket å ta publikum med til steder med begrenset tilgang, steder som kanskje ellers var stengt for offentlighetens innsyn.³³ Utover 90-tallet begynte kunstnere å ta i bruk spillestedet utover denne fysiske rammen og så på spillestedet som et referansepunkt for sosiale, historiske, kulturelle og arkitektoniske assosiasjoner.³⁴ Dette ga opplevelsesmuligheter på flere nivåer, og spillerommet ble et narrativt, tematisk og assosiativt utgangspunkt for forestillingen. Dette er fortsatt gjeldende i dag og vi ser at kunstnere fortsatt bruker rommets ”fulle potensial”, både dens fysiske begrensninger og muligheter, men også dens atmosfæriske og tematiske potensial. Kunstpraksiser som jobber stedsspesifikt i vår tid er gjerne opptatte av å rekontekstualisere og å utforske rommets muligheter, heller enn å lete etter disse skjulte og hemmelige stedene som ikke er blitt vist tidligere.³⁵ Jeg vil dermed si at utviklingen av den stedsspesifikke kunsten i dag jobber med å få kjente steder til å virke fremmede gjennom å presentere rommene på en ny måte. Stedene er gjenkjennelige for publikum, men forestillingen byr da på ny opplevelse.

³² Erika Fischer-Lichte, ”Policies of Spatial Appropriation”, i *Performance and the Politics of Space – Theatre and Topology* redigert av Erika Fischer-Lichte og Benjamin Wihstutz, (New York: Routledge, 2013), 219.

³³ Pearson, *Site-Specific Performance*, 40.

³⁴ Marvin Carlson, *Performance – a critical introduction*, 2. Utgave, (New York: Routledge, 2004), 119.

³⁵ Pearson, *Site-Specific Performance*, 40.

[The] distinguishing characteristics of today's site-oriented art is the way in which the art work's relationship to the actuality of a location (as site) and the social conditions of the institutional frame (as site) are both subordinate to a *discursively* determined site that is delineated as a field of knowledge, intellectual exchange, or cultural debate.³⁶

De første stedsspesifikke kunstpraksisene så plasseringen av kunstverket som en formal og fysisk ramme. I de senere år har man vært mer bevisst på de kontekstavhengige vilkårene som ligger i et spillested, og hvordan oppfattelsen av sted i større grad dreier seg om å se et nettverk av relasjoner som denne plasseringen forholder seg til. De siste tretti årene transformerer kunstpraksisen den foreliggende oppfatningen av *site* fra en fysisk lokalitet – fiksert, faktisk, betinget og jordet – til en diskursiv vektor – virtuell, flyktig og fri.³⁷ Stedet blir ikke lenger forstått som et statisk objekt, men som en mobil prosess.³⁸ Dette er et perspektiv hentet fra samfunnsgeografien der nye teorier oppløste det fikserte og statiske konseptet av sted til fordel for et mer mobilt standpunkt der rommet er gjennomtrengelig og som kontinuerlig rekonstrueres gjennom dens praksis.³⁹

Det stedsspesifikke teateret konstitueres av vår forståelse av sted, da enten som et statisk og fiksert objekt eller som en flyktig og subjektiv prosess som formes og endres gjennom menneskets omgang med stedet. I stor grad handler dette om å forstå hvordan vi *oppfatter* og *erfarer* sted, til motsetning til å tenke på 'sted' som en jordet og autonom enhet. Denne type akademisk diskurs kan blant annet finnes hos den franske filosofen Michel de Certeau, som argumenterte for at sted ikke er gitt, men praktiseres av menneskelig atferd og dermed uttrykker til enhver tid både kultur, følelser og historie.⁴⁰ I et slikt perspektiv vil alltid sted og rom være konstituert av situasjoner, da fokuset er rettet mot menneskelig *tilgang til* og *opplevelse av* verden. Disse teoriene har blant annet ført til en hyppig diskusjon, som jeg nevnte innledningsvis,⁴¹ der spørsmålet blant annet har sirkulert rundt hvorvidt vi kan snakke om et absolutt og konkret 'space' som er a priori menneskets tilgang og erfaring.

Jeg ser det slik at disse perspektivene er relevante for å forstå den stedsspesifikke kunstens utvikling. Dette medfører at stedet som forestillingen springer ut av ikke bare kan sees på som et bestemt sett med topografiske forhold, men også inkluderer menneskene i stedet og deres subjektive assosiasjoner og opplevelse. Videre vil jeg forsøke å se ulike definisjoner opp mot hverandre for å skape et tydelig bilde av stedsspesifikt teater.

³⁶ Kwon, *One Place After Another*, 26.

³⁷ Ibid., 29-30.

³⁸ Nick Kaye, *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*, (London: Routledge, 2000), 96.

³⁹ Wilkie, "Site-specific Performance and the Mobility Turn", 205.

⁴⁰ Michel de Certeau, *The Practice of everyday Life*, (Berkley: University of California Press, 1984).

⁴¹ Se side 4.

2.4. Definisjon

Så langt har jeg forsøkt å peke på noen av problemene man står overfor når det kommer til å forsøke å gripe et så omfattende og samtidig så flyktig begrep som stedsspesifikt teater. Jeg har tidligere vist til bakgrunnen for den stedsspesifikke scenekunsten, med røtter i den modernistiske skulpturkunsten, som gradvis har utviklet konseptet og oppfattelsen av både stedet og kunsthendelsen. Med dette har jeg skissert noen historiske retningslinjer for den stedsspesifikke billedkunsten, men uten å gi noen avklaring for min bruk av begrepet. De ulike definisjonene som foreligger er ikke nødvendigvis i uoverensstemmelse, men varierer i hvor konkrete og detaljerte de er. Dette fører til at jeg her ikke kan peke på en *absolutt* definisjon, da den heller ikke er å finne, men jeg ønsker heller å lete fram begreper som omslutter og omfavner hverandre. Mitt ønske er å fremstille en definisjon for leseren som er pragmatisk anvendelige i møte med stedsspesifikk scenekunst. Jeg vil her konkretisere 'stedsspesifikt teater' som begrep, ut i fra de definisjoner som jeg anser som håndgripelige i denne sammenhengen.

Den helt grunnleggende beskrivelsen av stedsspesifikt teater betegner teater spilt ute i den faktiske verden, altså, utenfor det etablerte teatret.⁴² Denne definisjonen er den mest elementære, men på mange måter også den som sier oss aller minst. Andre definisjoner tenderer mot *forholdet* mellom det som skjer og hvor dette skjer. Nick Kaye, professor ved University of Manchester, vektlegger en *utveksling* av mening mellom verket og stedet der disse meningene defineres.⁴³ Han mener at alle handlinger, ytringer og objekter påvirkes og fortolkes ut ifra den romlige posisjonen de opptar. I like stor grad som at stedet bearbeides av iscenesettelsen i en stedsspesifikk forestilling, mener Kaye at også kunstverket skal bli influert av spillestedet og at det er snakk om en gjensidig utveksling. Vi kan si at spillestedet er avgjørende og for verkets eksistens og uttrykk.⁴⁴

Her til lands er som nevnt stedsspesifikt teater lite omtalt, men blant de som har forsøkt å skape en betegnelse for begrepet finner vi den norske teaterviteren Knut Ove Arntzen, professor i teatervitenskap ved Universitet i Bergen. Han skriver at:

Stedsspesifikk kunst oppstår når et kunstverk tilpasses eller går inn i omgivelsene på konseptuelle premisser eller for å stå i dialog med omgivelsene. Det kan være med tanke på en

⁴² Patrice Pavis, sitert fra Pearson, *Site-Specific Performance*, 7.

⁴³ Nick Kaye, *Site-Specific Art*, i.

⁴⁴ Ibid.

teaterforestilling som lages med referanse til en historisk hendelse på et gitt sted, eller det kan være en landskapsmessig kommentar.⁴⁵

Stedsspesifikt teater vil i følge denne definisjonen inngå eller tilpasses foreliggende omgivelser eller gå i dialog med stedet forestillingen spilles. Han viser videre til at slike forestillinger kan være referere til stedets historie eller topografi. Arntzen eksemplifiserer stedsspesifikt teater ved å peke på tradisjonen rundt historiske spel her til lands, som står i en historisk dialog med stedet. Speltradisjonen er lite omtalt i andre teoretiske diskusjoner om den stedsspesifikke scenekunsten, siden man i liten grad finner et lignende fenomen andre steder enn i Norden. Man kan til en viss grad sammenligne dette med såkalte *re-enactments*, men spelene har allikevel sin helt unike form og tradisjon som ikke kan sammenlignes ytterligere. Til tross for at jeg anerkjenner Arntzens inkludering av spel som stedsspesifikke i henhold til denne definisjonen, mener jeg at spelene i utgangspunktet har sine egne sjangerkonvensjoner og praksiser. Vi kan her unektelig snakke om en teaterform som i stor grad forholder seg til det lokalgeografiske i relasjon til både historie og kontekst, men som samtidig opererer med et normativt forhold til stedets narrative og formmessige potensial. Speltradisjonen forsøker å gjenskape en historisk hendelse innenfor en dramatisk- og teaterkonvensjonell form, der spillestedet etteraper teaterrommets utforming. Stedet iscenesettes kun som et bakteppe – en scenografi med en ekstra dimensjon, i et uttrykk som imiterer teaterets rom og praksiser. Jeg mener at hvis det skal være hensiktsmessig å skape en anvendelig definisjon av denne kunstpraksisen bør det foreligge visse kjennetegn som sier oss noe konkret om det stedsspesifikke som en egen sjanger, og ikke kun som en begrepsparaply som omfavner mange ulike stedsorienterte praksiser. Dette vil si at jeg velger her å operere med en forståelse av det stedsspesifikke som et eget kunstuttrykk, og dermed vil jeg ikke inkludere former som spel og *re-enactments* da de forholder seg til sine egne konvensjoner. Min interesse dreier seg om det stedsspesifikke *samtidsteatret* og hvordan det ser ut og forstås den dag i dag. Dermed vil slike nevnte former havne utenfor mitt interessefelt, samtidig som disse formene kategoriserer seg *primært* som spel eller *re-enactments*, og *sekundært* som stedsspesifikt teater.

⁴⁵ Knut Ove Arntzen, *Rom for en situasjonistisk kunst – Evaluering av Rom for kunst-programmet med vekt på noen utvalgte prosjekter*, Norsk Kulturråd, Rapport 32, (2003), 31.

2.5. 'Host and ghost'

Definisjonen som Arntzen opererer med går hånd i hånd med Nick Kayes beskrivelse, men jeg mener fortsatt at begrepet må videreforklares. Performancekunstner og teoretiker Mike Pearson er i sin definisjon av stedsspesifikke scenekunstpraksiser opptatt av hvordan denne kunsten forholder seg til og implanterer både virkelighet og kunst på en og samme tid:

As a special world, performance is set aside from everyday life by contractual arrangements and modes of behaviour. It is conceived, organized, controlled and ultimately experienced by its varying orders of participant. At site, it is superimposed onto and implanted within the real world where it may function as skewed optic or irritant.⁴⁶

Stedsspesifikk kunst står i en særskilt posisjon av å inngå i det Pearson kaller to *verdener*, kunstverdenen og den reelle virkeligheten. På mange måter kan man si at teater alltid står i denne posisjonen, mellom det representative og det autentiske, kunsten og livet. I den stedsspesifikke kunsten er også stedet iscenesatt, selv om det kan være uberørt, nettopp ved at det inngår som en del av forestillingen – utenfor sitt normalt gitte seg. Den stedsspesifikke scenekunsten er organisert, satt utenfor hverdagen og oppløftet til noe særegent og spesielt, ifølge Pearson.⁴⁷ Samtidig forholder den seg til steder, virkelighet og uforutsigbarhet som miljøer i hverdagen også byr på. For å beskrive dette forholdet, mellom det eksisterende og det iscenesatte, har Pearson og hans kompanimedlem fra den britiske performanceduoen Brith Gof, Cliff McLucas, skapt en metafor de kaller "the host and the ghost".

I began to use the term 'the host and the ghost' to describe the relationship between place and event. The host site is haunted for a time by a ghost that the theatre-makers create. Like all ghosts it is transparent and the host can be seen through the ghost.⁴⁸

Dette forholdet beskriver stedet som 'the host' som blir besøkt av 'the ghost', som betegner selve teaterhendelsen. Forestillingen skjer i *mellomrommet* som oppstår mellom 'the host' og 'the ghost', da det er en gjensidig avhengighet mellom disse.⁴⁹ Uten å bli besøkt fungerer ikke stedet som 'host' og iscenesettelsen, da inkludert alle materialer og objekter som bringes til området, er gjensidig avhengige av et sted å "ta innbo i". Tanken bak denne metaforen er å vise at stedet fungerer som noe mer enn et bakteppe og det får dermed en aktiv rolle i denne

⁴⁶ Pearson, *Site-Specific Performance*, 141.

⁴⁷ Ibid., 140-141.

⁴⁸ Clifford McLucas sitert hos Cathy Turner, "Palimpsest or Potential Space? Finding a Vocabulary for Site-Specific Performance", *New Theatre Quarterly*, nr. 20 (2004), 373-374.

⁴⁹ Ibid., 376.

ligningen. Jeg vil også peke på at dette bildet viser til at det er noe som *skjer* med stedet straks det får rollen av å være 'the host'; stedet blir markert og endret av iscenesettelsen som noe *mer* eller *annet* enn det er i seg selv.

Mike Pearson, som selv arbeider stedsspesifikt i sine forestillinger, er opptatt av at man skal klare å opprettholde begge disse "verdenene", den fiktive og den reelle, slik at et nytt uttrykk dannes.

[The performances] rely, for their conception and their interpretation, upon the complex coexistence, superimposition and interpretation of a number of architectures and narratives, historical and contemporary, of two basic orders: That which is *of* the site, its fixtures and fittings, and that which is brought *to* the site, the performance and its scenography: Of that which *pre-exists* of the work and that which is *of* the work; of the *found* – the site – and the *fabricated* – the performance of the past and the present. They are inseparable from their sites, the only contexts within which they are intelligible.⁵⁰

Stedsspesifikk scenekunst er med dette et komplekst uttrykk mellom hva som allerede foreligger på et sted og det man bringer med seg av kunstneriske artefakter som en del av iscenesettelsen. For Pearson betyr det at det stedsspesifikke teatret tar utgangspunkt i et konkret (objekter, historier, fysisk form og struktur) eller abstrakt (assosiasjoner, atmosfære) materiale som finnes i stedet. Den stedsspesifikke kunsten rekontekstualiserer stedene, men uten å fjerne arkitektur, materiale eller historiske spor. Disse er fortsatt synlige og aktive, og på denne måten kommuniserer stedet like mye til tilskueren som aktører, scenografi eller andre elementer gjør. Stedsspesifikk scenekunst er et spill mellom de foreliggende og de introduserte materialene, mener Pearson.⁵¹

2.6. Stedsgenerert / Stedsspesifikk

Den britiske teaterviteren Fiona Wilkie gjorde i 2001 en kartlegging av det stedsspesifikke teatermiljøet i Storbritannia. Hun viser til en problematikk knyttet til motsetningen ved at noen av kompaniene turnerte med sine stedsspesifikke forestillinger, mens andre stod fast ved at relasjonen mellom spillestedet og forestillingen er urokkelig.⁵² Ut i fra dette problemet tegner hun opp en modell, der relasjonen mellom sted og iscenesettelse fungerer som en kontinuerlig akse der teater i teaterrommet står i kontrast til det stedsspesifikke i den andre

⁵⁰ Mike Pearson og Michael Shanks, *Theatre/Archaeology*, (London: Routledge, 2001), 23.

⁵¹ Ibid.

⁵² Wilkie, "Mapping the Terrain".

enden av skalaen. Her skisseres fem ulike praksiser som beskriver teaterets relasjon til sitt spillerom: *In theatre building*, *Outside theatre*, *Site-sympathetic*, *Site-generic* og *Site-specific*.⁵³ Til sammen kan man si at alle disse formene er *stedsorienterte*, til og med teater innen den konvensjonelle rammen av å spilles i en teatersal er stedsorientert da dette alltid vil betinge og utforme forestillingen. Jeg vil her begrense meg til å analysere begrepene *site-generic* og *site-specific* i henhold til Wilkies kategorier, da jeg mener at det er skillet mellom disse som skaper en nødvendig avgrensning av det stedsspesifikke teatrets bruksområde. Jeg har valgt å oversette *site-generic* som *stedsgenerert*.

Wilkie betegner stedsgenerert teater som forestillinger der "[the] performance is generated for a series of like sites". Her handler det om å skape en iscenesettelse som er tilpasset en *serie* like steder. Eksempelet Wilkie gir oss her er "e.g. car parks, swimming pools", altså steder som innebærer visse likheter i forhold til funksjon og form. Stedsspesifikt teater definerer Wilkie som "performance specifically generated from/for one selected site".⁵⁴ I utgangspunktet sier ikke dette oss så mye mer om relasjonen mellom spillested/kunstverk i stedsspesifikt teater kontra det stedsgenererte teatret. Derimot kan vi si at da sistnevnte kategori gjerne var tilpasset en serie like steder, er stedsspesifikke forestillinger plassert kun i forhold til ett bestemt lokale. Wilkie utdyper dette ved å presisere at "layers of the site are revealed", som for eksempel historisk dokumentasjon, stedets bruksområde (tidligere som nåværende), tekst, objekter, lyd, handlinger og lignende materiale som hører til og finnes på stedet. Dette viser til at konkret materiell kan gjøre seg synlig gjennom forestillingen, hvor enkelte eller flere av disse referansene blir inkorporert som en del av teaterhendelsen. Videre viser Wilkie til at stedsspesifikt teater også kan referere til "anecdotal guidance, personal associations, half-truths and lies" og "site-morphology (physical and vocal explorations of site)".⁵⁵ Til disse handler det ikke i like stor grad om objekter eller et konkret materiale, men i det potensielle og atmosfæriske uttrykket og i assosiasjoner og subjektive erfaringer i rommet. Disse referansepunktene vil, i mine øyne, ikke nødvendigvis bli like synlige for den enkelte tilskuer som de er for kunstnerne som står bak forestillingen, men muligheten er at publikum selv kan skape sine egne personlige referanser knyttet til opplevelsen av stedet. Disse merknadene er også i overensstemmelse med Mike Pearsons fokus om at stedsspesifikke forestillinger både handler om det som foreligger på stedet og det man bringer med som en del av den kunstneriske prosessen. I begge tilfeller vises det til at forestillingen skapes på

⁵³ Ibid., 150.

⁵⁴ Alle sitater: Wilkie, "Mapping the terrain", 150.

⁵⁵ Ibid.

stedets premisser. Det er først når forholdet mellom sted og forestilling blir så tilspisset, så gjensidig avhengige av hverandre som dette at en forestilling er *stedsspesifikk*. Vi kan si at dette ene spillestedet har vært utgangspunkt for og er meningsbærende for forestillingen som helhet, og at den dermed ville være noe annet om den ble flyttet fra sitt tiltenkte rom. Disse forestillingene kan dermed ikke dra ut på turné og her foreligger det heller ikke et eksisterende manuskript i forkant av arbeidet med stedet. Allikevel finnes det mange prosjekter som ligger i grensesjiktet mellom det stedsgenererte og det stedsspesifikke teatret. Disse forestillingene er ikke nødvendigvis tilpasset en langstrakt turnering med det samme materialet, men er verk som må relokaliseres for hvert nytt spillested, altså tilpasse teaterforestillingen for hvert enkelt tilfelle. Forestillinger som er av denne arten har en tendens til å nevnes i forbindelse med stedsspesifikt teater fordi disse er med på å utvikle og utvide konseptet rundt denne kunstformen.⁵⁶ Samtidig peker dette også på problemer: Vil ikke begrepet bli utvannet om det forholder seg til forestillinger av denne typen? Og vil vi kunne påstå at det er den samme forestillingen som spilles om den må tilpasses for hvert sted?

Denne mobile formen for stedsorientert teater viser at Wilkies skala ikke er svart/hvit, men full av gråsoner der disse formene ikke alltid er lette å skille fra hverandre. Jeg mener med dette å kunne vise til det brede feltet av stedsorienterte teaterpraksiser, men forbeholder termen stedsspesifikk på forestillinger som kun arbeider ut fra ett enkelt sted, der abstrakte og konkrete materialer fra rommet gjør seg synlige i den teatrale iscenesettelsen. Stedsspesifikke forestillinger fremviser, tematiserer, relaterer eller rekontekstualiserer et eller flere rom, landskap, hendelser eller assosiasjoner. Denne teaterformen tar ikke utgangspunkt i en foreliggende dramatisk tekst, men forholder seg til stedets potensielle muligheter, og en eventuell tekst oppstår da på bakgrunn av stedet.

2.8. Publikum og den stedsspesifikke scenekunsten

I dette kapittelet har jeg presentert leseren for stedsspesifikt teater gjennom en begrepsanalyse og vist til den stedsspesifikke billedkunstens historiske kontekst. Jeg har støttet meg på de foreliggende definisjonene som finnes i teater- og billedkunstdiskursen og sett hvorvidt disse er forenelige og om det så er mulig å gi en absolutt definisjon. Konklusjonen min er at begrepsproblematikken eksisterer ved at termen *stedsspesifikk* gjerne brukes om alle

⁵⁶ Ibid., 151.

prosjekter og iscenesettelser som er *stedsorienterte*. Jeg vil allikevel argumentere for at teoretiseringen er nødvendig da problematikken rundt begrepet er knyttet til *konkretisering* og ikke *uforenelighet*. På bakgrunn av dette mener jeg det finnes definisjoner som bygger opp under begrepet, for eksempel Fiona Wilkies inndeling av stedsgenerert og stedsspesifikt teater.

Jeg vil gå videre i denne oppgaven med et særlig fokus på publikums posisjon i det stedsspesifikke teatret. Publikum utgjør en absolutt nødvendighet for å snakke om stedsspesifikk scenekunst, i følge Nick Kaye. Han inkluderer nemlig publikums posisjon i beskrivelsen av 'site', da termen er lånt fra den modernistiske billedkunsten for å beskrive kunstverkets møte med publikum i et gitt rom.⁵⁷ Publikum konstituerer teaterhendelsen, i tillegg til spillestedet som en 'site'. Skjønt den norske oversettelsen av 'site' viser til 'sted', ligger det i dette begrepet en idé om at 'site' er et sted der en *hendelse* eller *aktivitet* tar eller har tatt sted.⁵⁸ I stedsspesifikt teater er ikke spillestedet en 'site' uten den aktive teaterhendelsen og møtet med publikum. For meg er dette relevant i den grad at allerede på dette tidspunktet kan vi snakke om at publikum har en nærværende og aktiv rolle i stedsspesifikt teater. Rommet, eller stedet, som en essensiell del av teaterhendelsen, kan ikke uttrykke noe, spilles i eller utsondre en atmosfære uten et tilstedeværende publikum.

Jeg vil utdype hva jeg mener betegner publikums forhold til stedsspesifikt teater, men først vil jeg gå videre i denne oppgaven med en redegjørelse for et mer teaterhistorisk utgangspunkt for den stedsspesifikke scenekunsten. I dette kapittelet har jeg vektlagt å kontekstualisere og diskutere begrepet 'stedsspesifikk', blant annet ved å knytte det opp mot den modernistiske billedkunsten. Da denne oppgaven har *teater* som sitt fokus, mener jeg det er helt nødvendig å plassere formen opp mot en kontekst som er mediumspesifikk for teatret. I neste kapittel vil jeg foreslå visse historiske linjer som det stedsspesifikke teatret potensielt kan være grunnet på. Med dette mener jeg at vi kan komme til enda noen redegjørelser for hvorfor kunstnere og teaterteoretikere har utforsket rommet og menneskets posisjon i det.

⁵⁷ Kaye, *Site-Specific Art*, 3.

⁵⁸ Oxford Dictionaries Online: 'Site': a place where a particular event or activity is occurring or has occurred.

Kapittel 3. Historisk kontekst

I dette kapittelet ønsker jeg å vise til noen historiske retningslinjer for utviklingen av stedsspesifikt teater ved å henvise til alternative scenekunstpraksiser i det 20. århundre. I forrige kapittel viste jeg til perspektiver og kontekster for utviklingen av begrepet 'stedsspesifikk'. Jeg vil allikevel gå videre i en historisk fremvisning, da jeg mener dette kan belyse andre aspekter enn de jeg allerede har kunnet peke på. Det skal også sies at ikke alle er enige i at utviklingen av stedsspesifikt teater har røtter i den modernistiske skulpturkunsten, men derimot er en utstrekning av formeksperimenteringen rundt *performance art*, *environmental theatre* og *happenings*.⁵⁹ Jeg vil her argumentere for at stedsspesifikt teater ikke står i forlengelse til én av disse, enten fra skulpturkunsten eller fra performance art og alternative kunstpraksiser fra 1960-tallet, men at dette komplekse uttrykket ikke nødvendigvis har én, men flere opphav. Den historiske avantgarden ser jeg også som relevant i sammenheng med stedsspesifikk teater da vi kan trekke mange paralleller til dagens sceniske uttrykk; spill mellom virkelighet og kunst, kritikk mot institusjonens rom og autoritet, eksperimenteringen med formgrep og etableringen av tilskueren som en aktiv medprodusent. I dette kapittelet ønsker jeg å se nærmere på teaterets komplekse forhold til sin posisjon i verden, sitt spillested og sitt publikum med fokus på ulike sceniske uttrykk i det 20. århundre.

3.1. Den spatiale vendingen

Den frie scenekunsten i det 20. århundre er viktig utgangspunkt for dette kapittelet. Som nevnt er det i løpet av 1980-årene at kunstnere, teoretikere og kritikere begynte å betegne forestillinger som stedsspesifikke, slik at denne formen får sin egen betegnende merkelapp. Parallelt med dette må vi også vedgå at *formen* i seg selv ikke nødvendigvis oppstår isolert i dette tidsrommet, og at historisk sett kan vi peke på mange former som utforsket forholdet mellom teaterkunsten og spillestedet i lang tid før begrepet oppstod. Den historiske avantgarden er relevant i denne sammenheng, da deres opprør mot og eksperimenteringer med teaterrommet har vært utslagsgivende for hvordan dagens frie scenegrupper tenker den

⁵⁹ Blant annet argumenterer teaterviter Michael McKinnie for at stedsspesifikt teater er direkte relatert til både 'environmental theatre' og 'happenings'. "Rethinking Site-Specificity: Monopoly, Urban Space, and the Cultural Economics of Site-Specific Performance" i *Performing Site-Specific Theatre – Politics, Place, Practice* redigert av Anna Birch og Joanne Tompkins, (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012), 22.

dag i dag. Jeg må også avgrense materialet mitt, da det ikke vil være mulig for meg å belyse hele teaterhistorien, men jeg ser også utviklingen det siste århundret som mest relevant her. Det er også mulig å peke på at scenekunstens utvikling i det 20. århundre sammenfaller med det mange forstår som et kulturelt paradigmeskift, kjent som den *romlige* eller *spatiale vendingen*. Her kan vi se at fra midten av 1900-tallet ble et stadig bredere felt av disipliner og forskningsområder opptatte av å gjentenke og å utvikle geografiske forklaringer og begreper, samt å utforske menneskelivets spatiale dimensjoner.⁶⁰ Innenfor en rekke human- og samfunnsvitenskaplige grener ønsket man da å utforske hvilken konsekvens det har at livet, erkjennelsen og det sosiale er romlig situert. Den spatiale vendingen er et skifte i fokus fra historiske og psykologiske forklaringsmodeller til å blant annet inkludere geografiske, sosiologiske og fenomenologiske perspektiver.⁶¹ Det handler om hva våre omgivelser betyr for oss, og det er i denne grad jeg mener det er relevant å se dette opp mot teateret og teaterhistorien. Hva har det betydd at man har benyttet andre rom enn teaterrommet og hvilken motivasjon ligger bak?

I en teaterhistorisk sammenheng kan man peke på en romlig vending allerede i utviklingen av teatervitenskap som et eget akademisk felt, frigjort fra litteraturvitenskapen, som nevnt tidligere i denne oppgaven. Performance studier på 1960- og 70-tallet ble også i stor grad influert av den romlige vendingen, gjerne da denne retningen i stor grad har vært påvirket av sosial- og kulturanthropologi, samt andre akademiske diskurser der et spatialt perspektiv har gjort seg gjeldende.⁶² Hele denne oppgaven er plassert innenfor en slik romlig tenkning, og selv om jeg i dette kapittelet skal skrive om den historiske utviklingen, altså orientere meg temporalt, mener jeg at det er viktig å ha denne spatiale vendingen i bakhodet. Den spatiale vendingen demonstrerer hvorfor den romlige og stedsorienterte utforskningen blir så viktig i dette tidsrommet.⁶³

⁶⁰ Allerede i 1967 påpekte Michel Foucault at vi hadde gjennomgått et vestlig paradigmeskift som var romlig orientert. Michel Foucault, "Andre rum" (oversatt av Mette Kristine Kjær) for tidsskriftet *Slagmark*, nr. 27, (Århus, 1997/98), 87.

⁶¹ Dan Ringgaard, "Sted, landskab, rum" i *Slagmark – Vendingen mod rummet*, nummer 57 (2010), 12.

⁶² Benjamin Wihstutz, "Introduction", 2.

⁶³ I følge Foucault er ikke det romlige perspektivet en motsetning til historiografi, som "anti-historie", men derimot et viktig analyseverktøy som kan supplere, utdype og komplimentere den historiske analysen. Michel Foucault, *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, (New York: Pantheon Books, 1980), 70-71.

3.2. Arven fra den historiske avantgarden

Som nevnt vil jeg avgrense dette kapittelet til å kun si noe om scenekunstutviklingen som skjer på 1900-tallet, og fokuset mitt er innsnevret til å se på noen få historiske hendelser i den vestlige kunst- og teaterverden. Tiårene rundt 1900 kan også forstås som et viktig vendepunkt i teaterhistorien, da denne tiden i stor grad var preget av brudd med det tidligere dominerende illusjonsteatret. Den historiske avantgarden er relevant i denne sammenhengen da den har hatt enorme ringvirkninger for ettertiden, særlig for den frie scenekunsten. Jeg er interessert i de hendelsene, manifestene og eksperimenteringene som er rettet mot det romlige og det performative forholdet som peker videre mot et stedsspesifikt teater.

Når man snakker om avantgardens prosjekt er det visse kjennetegn som gjør seg gjeldende utover de ulike bevegelsene som favner inn under denne betegnelsen.⁶⁴ Avantgardens mest omfattende kjennemerker er hvordan de utfordret det etablerte gjeldende kunstsynet, blant annet ved å stille spørsmålstegn til verkbegrepet i kunsten.⁶⁵ Avantgarden negerte det bestående borgerlige kunstsynet om kunstnerens posisjon som et individuelt skapende geni og kunstverket som et lukket objekt. Boka *Om Avantgarden* fra 1974, skrevet av den tyske litteraturviteren Peter Bürger, viser til avantgardens kritikk av at kunstens innhold ble avsondret fra livet under estetisismen, som en del av borgerskapets dekor. I følge Bürger var avantgardens sikte å skape en form for kunst som var tilknyttet menneskets livspraksis, og de var dermed kritiske til den da bestående forståelsen av kunstverkets autonomi.⁶⁶ Avantgarden stilte spørsmålstegn ved en slik verkforståelse og så det dermed som nødvendig å likvidere dette institusjonaliserte kunstbegrepet, for så å gjeninnføre en praktisk omgang med kunsten. Sagt på en annen måte mener Bürger at vi ikke snakke om et *verk* i avantgardens prosjekt, da det nettopp er dette de forsøkte å bryte med. I stedet ble det produsert avantgardistiske manifestasjoner heller enn autonome kunstobjekter for galleriene.⁶⁷

I denne sammenhengen, altså nedbrytningen mellom livspraksis og kunst, er det gjerne relevant å referere til futuristene, da deres prosjekter både synliggjør en mangel på objektverk og ikke minst deres klare manifesterende agenda om å bryte med institusjonen. Når futurismen omtales er det vanskelig å ikke peke på dens gryende begynnelse, 20. februar 1909

⁶⁴ Den historiske avantgarden betegner ulike radikale og eksperimentelle kunstgrupper fra første halvdel av det 20. århundre, som blant annet de italienske futuristene, de russiske konstruktivistene, dadaistene og Bauhausbevegelsen.

⁶⁵ Peter Bürger, *Om avantgarden*, (original utgave 1974), (Oslo: Cappelen Akademisk Forlag, 1998).

⁶⁶ Ibid., 80.

⁶⁷ Ibid., 85.

i Italia og publikasjonen av det første futuristiske manifestet i den franske avisen *Le Figaro*. Dette manifestet kan sies å være det første forsøket blant de italienske futuristene om å styre retningen til den europeiske kunsten.⁶⁸ Forfatteren av dette skriftet er kanskje like viktig, nemlig den italienske poeten Filippo Tommaso Marinetti. I Marinettis kritikk av kunsten lå også en appell om å erstatte den eksisterende litteraturen og kunsten med futurismens nye former.⁶⁹ Marinetti var blant annet sterkt kritisk til det borgerlige titteskapsteateret der det realistiske dramaet opprettholdte et strengt skille mellom publikum og aktører. Futuristene ønsket en aktiv deltakelse fra publikum, og de skulle endre tilskuerens rolle fra passiv voyeur til aktiv samarbeidspartner. Det er i denne sammenheng viktig å påpeke at futuristenes appell til deltakelse ikke nødvendigvis foregikk på publikums premisser, men at forestillingen skulle *agitere* fram en aktiv reaksjon fra de tilstedeværende. En måte å oppheve denne tradisjonelle skuespiller/tilskuerkonvensjonen kunne være å tenke rommet som et fritt spillested, der det ikke nødvendigvis var definerte og separerte spillesteder og publikumsplasser.⁷⁰ Blant annet kunne man velge å flytte forestillingen ut på gaten, slik at kunsten dermed oppsøkte sitt publikum og ikke vice versa.⁷¹

Også hos de russiske konstruktivistene ser vi en lignende tilnærming til å jobbe med ”real space”, altså et brudd med auditoriene og galleriene. Blant disse eksperimentene var iscenesettelser av masseteater der flere tusen frivillige ble en aktiv del av å rekonstruere enorme demonstrasjoner og historiske hendelser. Disse opptrinnene berørte en nasjonal nerve i befolkningen, noe det ble tatt full utnyttelse av gjennom å rekonstruere de historiske hendelsene i de faktiske rommene der de skjedde. Blant annet ble stormingen av Vinterpalasset, i regi av Nikolai Nikolayevich Evreinov, rekonstruert i 1920 med over 8000 mennesker involvert.⁷² Med dette fikk publikum en praktisk funksjon gjennom deres aktive deltakelse, slik at man nærmest utvisket grensen mellom aktører og tilskuere. De russiske konstruktivistene hadde ikke bare en sosial agenda, men de var i stor grad politisk motivert og skapte kunst som også skulle oppfordre til politisk refleksjon. De foretrakk å arbeide utenfor de etablerte rommene, for å understreke den nyttefunksjonen teateret skulle ha for det enkelte mennesket. Uten noen estetiske krav å følge kunne konstruktivistene totalt eliminere sceniske elementer som maskineri, teppe, scene og sal, og heller søke mot alternative rom ute i

⁶⁸ RoseLee Goldberg, *Performance Art – From Futurism to the Present*, (New York: Thames & Hudson Inc, 2001), 11.

⁶⁹ Oscar G. Brockett & Robert J. Ball, *The Essential Theatre*, (Boston: Wadsworth Publishing, 2004), 175.

⁷⁰ *Ibid.*, 176.

⁷¹ Goldberg, *Performance Art*, 16.

⁷² *Ibid.*, 41.

samfunnet.⁷³ Filmregissøren Sergei Eisenstein, som startet karrieren sin som scenedesigner for Vsevolod Meyerhold, hadde også en karriere som teaterregissør. I 1923 iscenesatte han forestillingen *Gas Masks* i en gassfabrikk, der hver av forestillingene ble avsluttet ved at de faktiske arbeiderne ankom fabrikkens for å jobbe. *Gas Masks* viste ikke kun en nær tematisk relasjon til spillestedet og innholdet, men forestillingen gjorde det også mulig for Eisenstein å skape et annet uttrykk enn det som kunne muliggjøres på en scene.⁷⁴

Dadaistene forsøkte ikke å bryte med tradisjonelle rom på samme måte som konstruktivistene, men de skapte heller en intern arena der deres egne regler og kunst uhemmet kunne få fritt spillerom. Pionerene Hugo Ball og Emmy Hennings etablerte Cabaret Voltaire i Zurich, en *kabaret-kafé* i 1916. Målet var å skape et lokale der de nye kunstnerne kunne møtes, vise sine verker og diskutere sitt prosjekt.⁷⁵ Dadaistenes kunstnerskap gikk ut på å bryte med konvensjoner som harmoni, fornuft og realisme, for så å erstatte disse med dissonans, kausalitet og dekonstruksjon. Deres prosjekt var på samme måte som hos futuristene, essensielt anarkistisk. Dadaistene, med Tristan Tzara som fremste talsmann, ønsket å agitere fram reaksjoner og handlinger fra sine tilhørere.⁷⁶ Tzara uttrykte senere at det dadaistiske teatret skulle være dominert av spontanitet, med et scenario som i stor grad skulle la seg påvirke av publikums respons på forestillingens provokative elementer. Det er her flere synlige paralleller opp mot futurismens prosjekt, da også den dadaistiske bevegelsen er fundert på kunstens spontanitet og irrasjonelle karakter, nærmest på grensen til en total kunsthilisme.⁷⁷

3.3. Max Reinhardts reteatralisering

Bruddet med illusjonsteatret som blant annet avantgarden er representanter for, var også synlig hos den østerrikske regissøren Max Reinhardt. Etter 1910, da Reinhardt i flere år hadde gjort seg bemerket med sine praktfulle iscenesettelser der et *plastisk* scenebilde var målet, innebar denne epoken en ny retning i hans utvikling. Reinhardts nye prosess innebar mange eksperimenteringer i retning av en *reteatralisering*. Denne tidsrommet, fra 1910-1925, regnes

⁷³ Ibid., 44.

⁷⁴ Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, 109.

⁷⁵ Goldberg, *Performance Art*, 56.

⁷⁶ Brockett & Boal, *The Essential Theatre*, 177.

⁷⁷ Gösta M. Bergman, *Den Moderna Teaterns Genombrott 1890-1925*, (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1966), 483-485.

gjern som tyngdepunktet for reteatraliseringen i det europeiske teatret, da flere teaterkunstnere søkte mot tiden før teatret ble dominert av klassisismens idealer om troverdighet og enhetstenkning.⁷⁸ For Reinhardt omfattet dette å vende tilbake til en form der man oppnådde en mer umiddelbar kontakt med tilskueren. For å realisere dette ønsket han å bryte med rommets konvensjoner. Teaterforestillingen skulle flyttes nærmere publikum og han ville forene sal og scene i et likeverdig rom uten et bestemt skille. Teaterformene som Reinhardt hentet inspirasjon fra var blant annet folkespillene på torgplassen under middelalderen og den italienske *commedia dell'arte*, der han mente at forestillingen både hadde en friere form og et større nærvær til sine tilskuere. Han tilnærmet seg disse teaterformene ved å ta teatret ut av teaterbygget og inn i rom som bød på nye muligheter og utfordringer; som sirkushus, festsaler, markedstorg og kirker.⁷⁹ I tillegg til ideen om et forent scenisk rom var Reinhardt også fascinert av masse teater og iscenesatte gjerne forestillinger der man kunne by på voldsomme og spektakulære scener, der det ble ytterst nødvendig å søke ut av teaterbygget.⁸⁰ I motsetning til avantgardens prosjekt, som i stor grad bunnet i en politisk motivasjon og et brudd med teaterinstitusjonen, var Max Reinhardts visjon om å skape et scenisk uttrykk en hyllest til teateret og teaterhistorien.⁸¹ Motivasjonen hans var en helt annen i dette tilfellet enn hos hans samtidige revolusjonære; det var en søken mot teaterets *essens* og potensial der det i ordets fulle betydning var snakk om *teaterkunst*. Reinhardt brøt ikke med institusjonen eller teatrets posisjon som kunst, men heller med titteskapsscenens begrensede muligheter å skape et scenisk uttrykk i rom.

3.4. Antonin Artaud

I henhold til avantgardeteatret vil jeg også vise til teaterpraktikeren og teoretikeren Antonin Artaud. I visse sammenhenger har Artaud blitt plassert som opphavet til det moderne avantgardeteatret,⁸² til tross for at han er mer kjent for sine tekster enn for det teatret han aldri helt fikk realisert. Artaud var i en kort periode, fra 1924 til 1926, knyttet til den surrealistiske krets under ledelse av André Breton, som også var den eneste bevegelsen han noensinne

⁷⁸ Knut Ove Arntzen, *Det Marginale Teater – Et nordisk blick på regikunst og ambiente forsøk*, (Laksevåg: Alvheim og Eide Akademisk forlag, 2007), 31.

⁷⁹ Bergmann, *Den Moderna Teaterns Genombrott 1890-1925*, 427.

⁸⁰ *Ibid.*, 430.

⁸¹ *Ibid.*, 428.

⁸² I Christopher Innes' bok *Avant Garde Theatre 1892-1992*, (London: Routledge, 1993), spiller Artaud en viktig rolle som en sentral skikkelse innefor avantgardistiske strømninger og nevnes nettopp som "the father of modern avant garde theatre" (61).

tilhørte. Til tross for samarbeidet med surrealistene, regnes han også i dag for å være en ensom figur med sine egne visjoner og prosjekter.⁸³ Det er dermed ikke surrealisten Artaud jeg inkluderer i dette kapittelet, men teaterteoretikeren som i perioden 1931- 35 skrev hovedverket *Le Théâtre et son Double*,⁸⁴ som på norsk er oversatt til *Det dobbelte teater*. Jeg velger her å ta med Antonin Artaud i en historisk framstilling, uavhengig av avantgardebevegelsen, men som en av det 20. århundrets mest innovative og visjonære teaternavn.

I manifestet "Grusomhetens teater", skrev Artaud hvordan hans teater skulle bryte med det realistiske titteskapsteatret der man var avhengige av teksten, for heller å fremheve det faktum at teater er et "dramatisk uttrykk i rommet".⁸⁵ Når Artaud selv beskrev dette er det god grunn til å tro at han her refererte til det nye og fysiske scenespråket han ønsket å innføre. Dette "fysikkens språk" skulle erstatte tekstens språk, der visuelle gester, bevegelser, gjenstander og holdninger var meningsbærende i seg selv. Dette formspråket var et motsvar til den psykologiske spillestilen, som Artaud var en streng kritiker av. En del av dette bruddet med det psykologisk-realistiske teateret er også direkte knyttet til det romlige, og han var kritisk til hvordan tilskueren i det borgerlige teatret var bergrenset til en passiv voyeur, henlatt i den mørke salen. For å endre på dette foreslo Artaud at man totalt avskaffet scene og sal og erstattet disse med et helhetlig og åpent rom.

Det vil igjen bli skapt direkte kontakt mellom tilskueren og forestillingen, mellom skuespilleren og tilskueren, som følge av det faktum at tilskueren er plassert midt i handlingen og blir omgitt og gjennomrystet av denne. Denne plasseringen er betinget av selve utformingen av rommet.⁸⁶

Artaud mente også at det var helt nødvendig å bryte med teaterbygget og heller oppsøke andre lokaler, en hangar eller for eksempel en låve, som var stort nok til at de riktige omstendighetene kunne iverksettes. Disse forholdene var nødvendige for å skape et rom med visse proporsjoner, men som først og fremst var åpent uten noen form for hindringer, slik at spillet kunne foregå overalt i rommet. Han så også for seg at publikum skulle plasseres midt i handlingen, på bevegelige stoler. På denne måten fulgte publikum etter forestillingen ettersom den var i kontinuerlig forflytning.⁸⁷ Artaud ønsket å skape en form for forbindelse med

⁸³ Kjell Helgheim, "Etterord" i *Det dobbelte teater*, (norsk utgave, oversatt av Kjell Helgheim), (Oslo: Solum Forlag, 2000), 155.

⁸⁴ Først publisert i 1938.

⁸⁵ Antonin Artaud, *Det dobbelte teater*, (norsk utgave, oversatt av Kjell Helgheim), (Oslo: Solum Forlag, 2000), 80.

⁸⁶ Artaud, *Det dobbelte teater*, 86.

⁸⁷ Ibid.

publikummet gjennom dette åpne landskapet. Denne kommunikasjonen bygget på et sterkt fysisk nærvær, men målet til Artaud lå i stor grad på et metafysisk plan. Han ønsket å føre teatret tilbake til en elementær og magisk idé, der publikum skulle rives med både fysisk og psykisk.⁸⁸

3.5. *Avantgardens prosjekt*

Uten å oppsummere det helhetlige konseptet bak avantgardebevegelsen, kan vi trekke frem disse elementene som viktige komponenter for deres prosjekt; hvilket rom som ble brukt og hvordan de tok i bruk dette, samt hvilken relasjon og reaksjon de ønsket å oppnå hos publikum. De midlene og den motivasjonen som Peter Bürger trekker frem hos avantgardebevegelsen er i stor grad politisk motivert. Hos Reinhardt var fokuset et annet enn hos avantgarden; det var en søken etter hva teateret *er* eller kan *være*, heller enn et brudd med hele teatret og dets posisjon som kunst innenfor en institusjon. Artaud var på samme måte opptatt av det teateressensielle og søkte mot det rituelle for å skape sitt Grusomhetens Teater. Til sammen mener jeg de utgjør noen eksempler på hvordan teaterrommet har blitt utfordret, og enten blitt erstattet av et annet rom, eller måtte bli totalforandret for det nye teateret i begynnelsen av det 20. århundre. Jeg har valgt å fremheve disse milepælene fordi de alle retter et særlig fokus på det rommet der teateret skjer og utfordrer en tradisjon der konvensjoner styrer dette rommet.

I henhold til den spatiale vendingen som jeg introduserte dette kapittelet med, vil jeg peke på at avantgardebevegelsens brudd med institusjonen også problematiserer det faktum at kunst vises og bekreftes gjennom de rommene som disponeres av institusjonen. For Bürger forstås begrepet kunstinstitusjon som ”både det apparatet som produserer og distribuerer kunst, og de herskende forestillinger om kunsten i en gitt epoke som vesentlig bestemmer resepsjonen av verkene”.⁸⁹ Dette apparatet som produserer og distribuerer, konstituerer også kunsten gjennom de rommene som viser kunstverket på en gitt måte i en bestemt kontekst. Som en del av kunstinstitusjonen som Bürger nevner, vil jeg også inkludere de faktiske rommene som kunstverket fremstilles i, da disse er med på å legge føringer for kunstverkets resepsjon. Bruddet med de kunstinstitusjonelle rommene kan sees på som avantgardens opprør med

⁸⁸ Ibid., 73.

⁸⁹ Bürger, *Om Avantgarden*, 38.

institusjonen som et verdsett og et styrende apparat.

I følge Peter Bürger ligger avantgardens prosjekt tett opp mot å nærme seg livspraksis ved å bryte med det etablerte autonome kunstverket. For å realisere en nær praksis mellom liv og kunst ville avantgarden negere individuell produksjon som kategori, samt individuell resepsjon blant publikum. Avantgardens prosjekt er, i følge Bürger, kollektivt orientert, og provokasjonene og konfrontasjonene som oppstod i blant annet dada- og futuristtilstelninger er rettet mot det faktum at opprør som reaksjon er av kollektiv natur.⁹⁰ Det endelige målet ligger i å gjenetablere forholdet mellom kunst og liv, der skillet mellom mottaker og produsent er opphevet. Etter bokens publisering møtte Bürger stor motstand, blant annet fordi han så bastant oppsummerer hele avantgardens prosjekt som *ett*, men også fordi han avskriver neoavantgarden verdi, noe jeg vil komme tilbake til. Bürgers konklusjon, som det derimot er stor konsensus om innen akademien, er at avantgarden mislyktes i dette forsøket på å bryte med det borgerlige kunstverket og reintegrere et ny kunstforståelse med livspraksis.

De historiske avantgardebevegelsene klarte riktignok ikke å ødelegge kunstinstitusjonen, men har vel likevel tilintetgjort muligheten for at en bestemt kunstrening kan gjøre krav på allmenn gyldighet. (...) Betydningen av det bruddet i historien som de historiske avantgardebevegelsene provoserte frem, består riktignok ikke i å ødelegge kunstinstitusjonen, men i å destruere muligheten for sette estetiske normer som gyldige.⁹¹

Til tross for at Peter Bürger peker på avantgardens overordnede mål som mislykket, mener han allikevel at prosjektet lyktes i å utfordre etablissementet og det gjeldende kunstsynet. Ved å destruere estetiske normer, klarte den historiske avantgarden å skape en bredde i hva som ble oppfattet som kunst, og på denne måten pløyde de ny mark for senere kunstreninger. Avantgarden er relevant både i henhold til en romlig, men også et *performativt* vende, som gjør dem viktige for scenekunsten som helhet. Som fenomen kan vi si at en del av arven fra disse gruppene har vært i fokuset på å skape en hendelse, kontra et objekt, og i samhandling og kollektiv opplevelse av kunsthendelsen. Avantgarden berører dagens stedsspesifikke scenekunst blant annet ved å søke etter nye rom som et større mål om å bryte med institusjonen. Dette har jeg nevnt som en sentral motivasjon for den tidlige stedsspesifikke scenekunsten.

⁹⁰ Ibid., 87.

⁹¹ Ibid., 143.

3.6. Neoavantgarden og nye formeksperimenteringer

I dette kapittelet har jeg valgt å inkludere noen senere kunstformer som strekker seg fra midten av det 20 århundre og utover. På samme måte som det ikke er mulig å fullt ut definere den historiske avantgarden og tidlige formeksperimenteringer, må jeg også her se på noen få, men vesentlige bruddstykker. Disse eksemplene er nærliggende den stedsspesifikke scenekunsten, både i motivasjon og uttrykk. Som en naturlig forlengelse har jeg her valgt å inkludere *neoavantgarden*, *live art* og formeksperimenteringer fra midten av det forrige århundret. 'Live art' betegner et bredt spekter av performancekunst som bruker estetiske konsepter fra flere kunstneriske former, som dans, musikk og billedkunst. Som form kjennetegnes denne typen kunst av sin temporalitet og forgjengelighet; kunstproduksjonen heller mot en hendelse heller enn et objekt.⁹² Neoavantgarden blir også inkludert her i forbindelse med introduksjonen av avantgarden, men er på mange måter minst like vanskelig å definere som avantgarden. Neoavantgarden betegner løse grupper av kunstnere, som *fluxusbevegelsen* og *Situasjonistenes Internasjonale*, i Europa og USA på 1950- og 60-tallet. Disse grupperingene omtales gjerne i forbindelse med den historiske avantgarden, da de tok i bruk samme virkemidler: nye teknologier, montasje, performative strategier og alternative rom.⁹³ Neoavantgarden har disse fellestrekkene med den historiske avantgarden, men det er også i samme omgang at Peter Bürger kritiserer deres prosjekt.

Neoavantgardistene klarer ikke å skape samme provokasjon. Virkemidlene fra avantgardistene har mistet sin sjokkvirkning. Når man gjenopptar de avantgardistiske intensjonene med avantgardismens midler innenfor en kontekst som har forandret seg, oppnår en ikke engang den begrensede virkningen til de historiske avantgardebevegelsene.⁹⁴

For Bürger er neoavantgarden kun en blek kopi av den historiske avantgarden som gjengir deres prosjekt, men *innenfor* kunstinstitusjonen. På denne måten ser han at neoavantgarden kun negerer de avantgardistiske intensjonene, fordi den kunsten de skapte var autonome og institusjonaliserte objekter. Da virkemidlene institusjonaliseres har de mistet slagkraften som lå i dem gjennom den historiske avantgardens prosjekt.⁹⁵ I denne sammenhengen er det viktig å trekke fram kritikken mot Bürger, blant annet representert ved den amerikanske kunsthistorikeren Hal Foster. I artikkelen "What's Neo about the Neo-Avant-Garde?" fra

⁹² Stephen Di Benedetto, "Guiding somatic responses within performative structures: contemporary live art and sensorial perception", i *The Senses in Performance* redigert av Sally Banes og André Lepecki, (New York: Routledge, 2007), 127.

⁹³ Hal Foster, "What's Neo about the Neo-Avant-Garde?", i *The Duchamp Effect*, Vol. 70, October 1994, 5.

⁹⁴ Bürger, *Om Avantgarden*, 98.

⁹⁵ Ibid.

1994, kritiserer Foster måten Bürger forstår neoavantgardistene som en replika av den historiske avantgarden. Foster mener at neoavantgarden ikke kan oppfattes på avantgardens premisser, men heller må sees som en egen utvikling som følger sin samtids kontekst og kunstneriske premisser.⁹⁶ Framfor å betegnes som en mislykket repetisjon, tillater Foster oss å se neoavantgarden som et eget prosjekt, der verdien produseres i henhold til deres egne regler og ikke avantgardens. Hal Foster avviser ikke neoavantgarden, men derimot viser han til deres betydningsfulle innvirkning på kunstverdenen i sin samtid. 1950- og 60- tallet kan sees på som en ny æra av eksperimentelle kunstpraksiser av alle slag, som ga rom for oppblomstringen av senere eksperimentelle former. I denne oppgaven er disse eksemplene særlig relevante, ikke kun i forlengelse av avantgarden, men også som direkte og konkrete eksempler på den stedsspesifikke teatrets potensielle opphav.

3.7. Situasjonistenes Internasjonale

På 1950-tallet etablerte en gruppe seg under navnet *Situasjonistenes Internasjonale* (S.I.). Disse søkte en umiddelbarhet og opplevelseskvalitet ved kunsten, som skulle skje ved å vektlegge kunstverkets praksis og utøvelse.⁹⁷ På denne måten ble tilskuerens individuelle erfaring av verket en viktig del av kunstopplevelsen. Disse egenopplevelsene skulle fremmes gjennom å konstruere situasjoner, heller enn autonome kunstverk. Blant *Situasjonistene* er filosofen og kunstaktivisten Guy Debord, og her i Skandinavia er blant annet Asger Jorn, en kjent stemme for bevegelsen.

De konstruerte situasjonen som ble skapt av disse kunstnerne var gjerne en form for aksjonskunst som foregikk både innendørs og ute i bylandskapet. Felles for disse var at de gjerne søkte alternative rom for kunstopplevelsen. Situasjonistenes Internasjonale knyttet seg også opp mot betegnelsen *psykogeografi*, et begrep som skulle beskrive sammenhengen mellom det geografiske landskapet og opplevelsen hos betrakteren i møte med disse.⁹⁸ Debord betegnet psykogeografi som ”study of the exact law and precise effects of the geographical environment, consciously organized or not, acting directly on the affective deportment of individuals”.⁹⁹ Situasjonistene knyttet psykogeografi opp mot et annet begrep,

⁹⁶ Foster, ”What’s Neo about the Neo-Avant-Garde?”, 16.

⁹⁷ Arntzen, *Rom for en Situasjonistisk Kunst*, 24.

⁹⁸ Arntzen, *Rom for en Situasjonistisk Kunst*, 25-26.

⁹⁹ Guy Debord, ”Towards a Situationist International”, i *Participation – Documents of Contemporary Art*, redigert av Claire Bishop, London: The MIT Press, 2006), 97.

derivé, som på engelsk har blitt oversatt til *drift*. Denne betegnelsen viste til hvordan menneskene skulle gjennomgå en uplanlagt reise gjennom ulike, gjerne moderne landskap, som hadde en psykologisk innvirkning på individet.¹⁰⁰ Målet for Situasjonistenes Internasjonale var at disse konstruerte situasjonene skulle føre til økt bevissthet og at man dermed ville reflektere over sitt eget liv. Kunstsynet som Jón og situasjonistene var talsmenn for ble en inspirasjon for senere generasjoner, særlig deres interesse for det lokale og deres ønske om å befri kunsten fra varekarakteren.¹⁰¹ S.I. ble fort glemt til fordel for happening- og fluxusbevegelsen, som stod mye sterkere i et offentlig kunstbilde. Situasjonistenes Internasjonale fikk aldri helt den samme statusen, delvis på grunn av sin marxistiske og anarkistiske karakter.¹⁰² Det som derimot har blitt stående igjen for ettertidens kunstnere som jobber med live art, er synet på å aktivisere publikummet og hvilke metoder som brukes som instrument for dette.¹⁰³

3.8. Happenings og performance art

Kun noen år etter at Situasjonistenes Internasjonale etablerte seg i Paris, oppstod en ny form for kunstekspimerentering på en helt annen kant av verden. Høsten 1959 viste kunstmaleren Allan Kaprow *18 Happenings in 6 Parts* i et galleri i New York, der han annonserte i invitasjonen at alle deltakere ville være en del av verket. Kaprow ønsket med andre ord å ansvarliggjøre tilskueren utover hennes rolle som observatør. Med denne episoden introduserte Kaprow en ny form for live art, *happenings*, som i seg selv skulle indikere ”something spontaneous, something that just happens to happen”.¹⁰⁴ Til tross for at mange kunstnere, også motvillig, har fått merkelappen ’happenings’ knyttet til sine kunstverk, ble det aldri dannet noen gruppering og definisjonen som foreligger av happenings er basert på Kaprows egen beskrivelse.¹⁰⁵ Det essensielle bidraget fra happenings i denne sammenhengen er hvordan Kaprow inkluderte både rom og alle personer tilstede som en del av kunsthendelsen. I en happening er verket i hovedsak en opplevelse der det oppfordres til deltakelsen fra tilskueren. På denne måten fjernes tilskuerposisjonen, i hvert fall i den grad

¹⁰⁰ Ibid., 98.

¹⁰¹ Arntzen, *Rom for en Situasjonistisk Kunst*, 27.

¹⁰² Ibid., 28.

¹⁰³ Claire Bishop, ”Introduction to Guy Debord – Towards a Situationist International”, i *Participation – Documents of Contemporary Art*, (London: The MIT Press, 2006), 96.

¹⁰⁴ Kaprow sitert av Goldberg, *Performance Art*, 130.

¹⁰⁵ Goldberg, *Performance Art*, 132.

den kan oppfattes som en passiv voyeur.¹⁰⁶ I Allan Kaprows kunst eksisterte det en likestilling av elementene, rom, objekter og mennesker - de er alle sammen en del av iscenesatte ”hverdagsopplevelser”. Kaprows happenings hadde en helt annen intensjon enn den politiske brodden som skulle forandre menneskets liv, som eksisterte hos S.I. Allikevel kan vi peke på en form for ”revolusjon” også i denne formen. Kaprow iscenesatte blant annet episoder som i seg selv kunne virke hverdagslige, eller trivielle, men innenfor en ny kontekst ble disse til opphøyde kunsthendelser. Til tross for at happenings som form debuterte i galleriet, var ikke denne kunstarten forbeholdt institusjonsrommene, men kunne skje hvor som helst, sammen med en aktiv tilskuer som ble forvandlet til en medprodusent.

Det bør også nevnes at Kaprow, til tross for å være linket til teater i denne og andre historiske redegjørelser, identifiserte seg med billedkunstnere og den moderne malerkunsten. Dette gjelder også flere av avantgardistbevegelsene, der tverrkunstneriske uttrykk som blant annet futuristenes sceniske maleropptredener, like gjerne kan knyttes til kunsthistorie.¹⁰⁷ For Alan Kaprow var denne konnotasjonen mot det teatrale uønsket, og for å distansere seg fra denne sammenligningen fikk publikum instruksjoner de måtte følge. For Kaprow var dermed deltakelse fra publikum og bruk av nye og ukonvensjonelle rom en måte å distansere seg fra hele teaterdiskursen.¹⁰⁸ Uten å si noe om hvorvidt han lyktes i denne distanseringen i sin samtid, mener jeg at happenings er i dag viktig i en teaterhistorisk sammenheng, som en del av formeksperimenteringene og nye uttrykk som gjorde seg gjeldende den siste halvdel av 1900-tallet. Virkemidlene som den gang var tiltenkt å skape en markant *avstand* fra teatret har i dag gitt rom for nye uttrykk *innenfor* teaterdiskursen.

I sin bok *Performance – a critical introduction* skriver Marvin Carlson, professor ved City University of New York, om det ambivalente forholdet mellom den nye kunstformen *performance art* og det veletablerte teatret. Performance art, som ble akseptert som et eget kunstuttrykk på 1970-tallet, betegner et bredt felt av ulike sceniske uttrykk.¹⁰⁹ Den amerikanske kunsthistorikeren RoseLee Goldberg mener at vi kan peke på visse karakteristika knyttet til performance art:

The work may be presented solo or within a group, with lightning, music or visuals, (...) and performance places ranging from an art gallery or museum to an 'alternative space', a theatre,

¹⁰⁶ Brockett & Boal, *The Essential Theatre*, 235.

¹⁰⁷ Goldberg, *Performance Art*, 14-16.

¹⁰⁸ Carlson, *Performance – a critical introduction*, 106.

¹⁰⁹ På grunn av oppgavens avgrensning vil jeg ikke kunne gi en fullstendig avklaring av performance arts historiske bakgrunn og tverrfaglige og mangfoldige uttrykk.

café, bar or street corner. (...) The performance might be a series of intimate gestures or large-scale visual theatre, lasting from a few minutes to many hours; it might be performed only once or repeated several times, with or without a prepared script, spontaneously improvised, or rehearsed over many months.¹¹⁰

Som scenisk uttrykk er det nærliggende å sammenligne performance art med teater, da disse har til felles at kunstverket er noe som blir utført eller fremvist for andre mennesker. Til tross for at denne formen søkte mot den visuelle kunsten heller enn mot teatret, mener Carlson at denne sammenligningen ble stående: "Theatre was not, however, so easily denied. The very presence of an audience watching an action, however neutral or non-matrixed, and presented in whatever unconventional space, inevitably called up associations with theatre."¹¹¹ Da noen kunstuttrykk søkte lengre bort fra et slikt slektskap med teatret, var det andre former som dro utnytte av denne likheten. Carlson peker på to retninger innenfor performance art som holdt seg særlig nært det teatrale uttrykket. Den førstnevnte formen dreide seg om den enslige aktøren på scenen, med et særlig fokus på kroppen i rommet. Den andre formen så ut til å foretrekke et visuelt uttrykk, blant annet ved å introdusere tverrestetiske materialer som nye medier, musikk, dans, og lignende.

Both approaches were usually undertaken outside traditional theatre spaces, but one-person performances tended to favor "artistic" venues such as galleries, while the larger spectacles sought a wide range of performance spaces, both indoors and out. An important part of this latter activity came to be known as "site-specific" or "environmental".¹¹²

Carlson peker her ikke bare på det til tider spente forholdet mellom de nye eksperimentelle formene som dukket opp i denne perioden og det bestående teatret, men også på betydningen performance art hadde for utviklingen av stedsspesifikt teater. I samme vending setter han et likhetstegn mellom 'site-specific' og 'environmental' og jeg tolker det slik at Carlson ikke bare ser disse teaterformene som nærliggende, men mulig også som synonyme. Selv utdyper han ikke hva som ligger i denne slutningen, men jeg ser allikevel flere forbindelser mellom stedsspesifikt teater og *environmental theatre*, da de deler mange fellestrekk. Det er dermed plausibelt, som det fremstilles i sitatet, at disse har en felles bakgrunn, skjønt de i mine øyne ikke er synonyme og jeg vil derfor peke på noen vesentlige forskjeller.

¹¹⁰ Goldberg, *Performance Art*, 8.

¹¹¹ Carlson, *Performance – a critical introduction*, 114.

¹¹² Ibid., 115.

3.9. *Environmental Theatre*

I 1968 presenterte professor i Performance Studies, Richard Schechner artikkelen ”6 Axioms for Environmental Theatre” i *The Drama Review*. De 6 aksiomene lyder følgende:

1. The theatrical event is a set of related transactions.
2. All the space is used for performance; all the space is used for audience.
3. The theatrical event can take place either in a totally transformed space or in ”found space”.
4. Focus is flexible and variable.
5. All production elements speak their own language.
6. The text need be neither the starting point nor the goal of a production: there may be no text at all.¹¹³

Flere av disse aksiomene er direkte tilknyttet rommet man befinner seg i; hvordan det brukes og om hvilke relasjoner som oppstår i det. I environmental theatre tar man i bruk hele rommet, og med dette betyr det at det ikke eksisterer et skille mellom hvor skuespillere og tilskuere plasseres. Hele rommet er ”fritt”, i at det ikke finnes noen markante oppdelinger som styrer rommets bruk. I dette teateret som Schechner definerte, brytes konvensjoner for klassisk teater, teksten og dramatikkenes posisjon. Det vil ikke nødvendigvis være et sentrert fokus på et punkt i rommet (i tradisjonelt teater vil dette være mot teaterscenen), men hele rommet og alt som foregår i det er en del av forestillingen, intendert eller ikke. På samme måte kan store deler av forestillingen være improvisert og det kan foregå simultane handlinger i det samme rommet, slik at publikum selv må velge hva de skal se på.¹¹⁴ Teaterforestillingen kan enten skje i et rom som transformeres til ønsket form, eller i et rom som er gitt og som man da må tilpasse forestillingen etter.¹¹⁵

Vi kan her si at det er flere synlig likheter til det stedsspesifikke teatret, men jeg mener at det eksisterer vesentlige forskjeller i henhold til både *intensjon* og *metode*. Environmental theatre har et særlig fokus på hvordan rommet brukes for å skape et *sosialt* og *interkommunikativt* fellesskap. Det samme målet er ikke alltid å finne i stedsspesifikt teater, skjønt det kan forekomme. Jeg oppfatter det slik at rommet som blir brukt i environmental theatre fungerer som et *redskap* for et større mål. Dette målet kan være å skape et møte på et

¹¹³ Richard Schechner, ”6 Axioms for Environmental Theatre”, i *The Drama Review*, Vol. 12, No. 3, Architecture/Environment, (1986), 41-64.

¹¹⁴ Brockett & Boal, *The Essential Theatre*, 233.

¹¹⁵ Schechner, ”6 Axioms”, 50.

mellommenneskelig plan, der rommet skal støtte opp under dette formålet. Rommet er bare en nødvendig metodikk, men i stedsspesifikt teater kan rommet i seg selv være både arbeidsmetode og mål *i seg selv*. Vi kan nærmest si at det stedsspesifikke teatret er fokusert på *hvilket* rom som brukes, da dette er det vesentlige og avgjørende valget for utformingen av teaterhendelsen som helhet.

Environmental theatre og stedsspesifikt teater har det felles utgangspunktet at de gjerne arbeider med *found space*, altså et foreliggende sted eller rom utenfor teatret.

Environmental theatre kan blant annet tilpasse forestillingen etter stedets premisser:

The principles here are very simple: (1) the given elements of any space - its architecture, textural qualities, acoustics, and so on-are to be explored, not disguised; (2) the random ordering of space is valid; (3) the function of scenery, if used at all, is to understand, not disguise or transform, the space; (4) the spectators may suddenly and unexpectedly create new spatial possibilities.¹¹⁶

For Schechner var målet å transformere teaterforestillinger fra en estetisk til en sosial hendelse, og det kunne skje ved å gjøre tilskueren deltakende i teaterprosessen. Illusjon må elimineres på alle nivå. Han mente det var nødvendig å se på teater fra et relasjonelt synspunkt, for å gjøre det til noe mer enn kunsten på et kinolerret eller i litteraturen. Teatret er for ham grunnleggende inkluderende.¹¹⁷ En teaterforestilling består i så måte av sosiale transaksjoner som foregår på tre nivåer; mellom utøverne, mellom publikum og mellom utøvere og publikum. Det vil også foregå sekundære transaksjoner som er mellom elementene, menneskene og selve rommet som disse befinner seg i, i følge Schechner.¹¹⁸

3.10. Visuell dramaturgi

I henhold til den spektakulære og visuelle grenen av scenekunsten, som Marvin Carlson nevnte som et viktig utgangspunkt for det stedsspesifikke teatret, ønsker jeg her å vise til sceniske uttrykk som fokuserte nettopp på den visuelle siden av teatret. Det er da to navn jeg ønsker å trekke fram; Robert Wilson og Billedstofteater.

Jeg vil her fokusere på Robert Wilsons særegne arbeid som teaterregissør med rom og arkitektur. I hans univers er språket gjerne erstattet av visuelle symboler og man kan også si at

¹¹⁶ Ibid., 54.

¹¹⁷ Ibid., 43.

¹¹⁸ Ibid., 44.

flere av hans stykker problematiserer språkets posisjon i teatret. Det har blitt sagt han skaper et *metateater* som undersøker hva og hvordan teatret kommuniserer et uttrykk eller en idé, der han presenterer alternativer til den lineære fabelen i det tekstbaserte teatret.¹¹⁹ Robert Wilsons uttrykk er dominert av symboler og romlige konstruksjoner, og han lar disse være meningsbærende og narrative i seg selv. Wilson, som har bakgrunn fra billedkunst og arkitektur, er særlig opptatt av å skape et spatialt uttrykk og han omtaler sitt arbeid som ”constructions in time and in space”.¹²⁰ Konstruksjonen, i betydning scenearkitektur, lys og bevegelse, er særlig viktig da hans virksomhet har vært kjent for å manipulere rommet til nærmest det ugjenkjennelige. Forestillingene hans er ofte konstruert i stor skala og utfordrer hva som er mulig å få til på en teaterscene, blant annet med forestillinger som *Einstein on the Beach* (1976).¹²¹ Det skal også nevnes at Wilson også har eksperimentert med utendørsteater og stedsspesifikke forestillinger. I 1972 satte han opp *KA MOUNTAIN and GUARDenia TERRACE*, en stedsspesifikk forestilling som varte i syv dager i Iran.¹²² Han har igjen eksperimentert med det stedsspesifikke uttrykket, og senest i 2012 han hadde regi på forestillingen *Walking* i Norfolk, ved den engelske østkysten.¹²³

Robert Wilsons forestillinger har også blitt knyttet opp mot en sjanger som gjerne betegnes som ”the theatre of images”. Denne merkelappen har stått, til tross for at han siden 1980-tallet begynte å jobbe mer og mer tekstnært, også med klassiske dramatiske verk av Ibsen, Tsjekhov og Shakespeare.¹²⁴ ’Theatre of images’ peker på teater som vektlegger visuell persepsjon over narrativ diskurs.¹²⁵ Et annet kompani som gjerne også regnes med i denne betegnelsen er den danske gruppen Billedstofteater, grunnlagt av Kirsten Dehlholm og Per Flink Basse. Billedstofteater ble nedlagt i 1985 og avløst av Hotel Pro Forma, som fortsatt drives under ledelse av Dehlholm. Billedstofteater er ikke bare relevante i en nordisk sammenheng, men utmerket seg internasjonalt i mange år, på grunn av sin spesielle, og svært billedlige uttrykksform.

Billedstofteater creates performances for specific spaces, theatres ad halls, as well as performance/processions for streets, markets and open spaces. Picture/tableaus are derived from the surrounding architecture and the atmosphere of the space, street or place. All

¹¹⁹ Arthur Holmberg, *The Theatre of Robert Wilson*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 41-44.

¹²⁰ Robert Wilson sitert av Holmberg, *The Theatre of Robert Wilson*, 80.

¹²¹ Goldberg, *Performance Art*, 199.

¹²² Maria Shevtsova, *Robert Wilson*, (London: Routledge, 2007), 10.

¹²³ Se programmet til kunstfestivalen Norfolk & Norwich: <http://www.nnfestival.org.uk/walking>

¹²⁴ Carlson, *Performance – a critical introduction*, 129.

¹²⁵ Goldberg, *Performance Art*, 223.

performances are without spoken words and use slow movements repeated in varying patterns, symbols, colors, lights, costumes, sound and music.¹²⁶

Billedstofteater skapte på 1970- og 80-tallet en rekke forestillinger der teksten og en ellers realistisk spillestil var eliminert, til fordel for å skape visuelle montasjer eller tablåer, gjerne utenfor teatersalen. Et annet begrep som brukes både om denne formen for teater og om Billedstofteater er termen *visual performance*, blant annet brukt av Knut Ove Arntzen for å betegne en teaterform som springer ut fra performancebølgen på 1960-tallet, og som i stor grad uttrykker seg mer gjennom det visuelle enn det tekstlige.¹²⁷ Han knytter dette sammen med begrepet *visuell dramaturgi*, da dette innebærer at ”virkemidler som romlighet, frontalitet, tekstualitet og visualitet ikke lenger er ordnet i hierarkiske systemer, men er blitt likestilt hverandre”. En visuell dramaturgi benytter seg av mange forskjellige uttrykk, men premisset er at disse ikke er underordnet hverandre.¹²⁸ Forenklet kan vi si at Arntzen her peker på at denne formen for teater krevde en ny måte å tenke dramaturgi, da den ikke var formet etter en aristotelisk eller kausal narrativitet. Både Robert Wilson og Billedstofteater er eksempler på denne type visuelt orientert scenekunst, og Arntzen påpeker at sistnevnte var i sin tid sterkt påvirket av Wilson, i hans omtale av forestillingen *Transibirien* (1984).

Med klare referanser til Robert Wilsons arbeider, ser vi allikevel at Billedstofteaters eget grep om uttrykket, bl.a. gjennom valg av *spillested* og *rombruk*; en åpen gårds plass omkranset av hav, nedlagt fabrikkbygning og halvt nedbrent bygningsmasse, var rammen omkring ”Transsibirien”. Den spesielle rombruken er vel den som klart skiller BST og Robert Wilson, men helt klare likhetstrekk kan registreres ved billedorientering, bruken av langsomme bevegelser og de stiliserte bevegelsesmønstre.¹²⁹

Arntzens beskrivelse av ”Transsibirien” peker på et særegent arbeid med spillestedet, og Billedstofteaters bruk av rommet gir umiddelbare assosiasjoner til stedsspesifikt teater. Arntzen viser her også til ”den klare forbindelsen det kan være mellom rom og uttrykk”.¹³⁰ Dette er av interesse da en av definisjonene som foreligger av stedsspesifikt teater peker på gjensidig utveksling av meninger mellom stedet og iscenesettelsen. Jeg mener at vi ser her et overlappende uttrykk som både kan betegnes som stedsspesifikt teater, ’theatre of images’ og som visuell performance. Jeg vil ikke påstå at alt som knyttes til visuell performance og ’theatre of images’ nødvendigvis er stedsspesifikt, men derimot at stedsspesifikke

¹²⁶ Ann-Marie Fallén-Braun & Torben Voight, Billedstofteater: Theatre of Images, i *The Drama Review*, Vol. 26, No. 3 (1982).

¹²⁷ Knut Ove Arntzen, ”Visual Performance og prosjektteater i Skandinavia”, *Bergen Internasjonale Teater Presenterer: Spillerom*, Vol. 1, (1990), 4.

¹²⁸ Ibid., 8.

¹²⁹ Ibid., 22.

¹³⁰ Ibid.

forestillinger, der utgangspunktet er en rom eller et sted og ikke en dramatisk tekst, gjerne tilbyr en annen visuell opplevelse enn konvensjonelt teater. 'Theatre of images' og visuell dramaturgi oppstår i et tidsrom mot slutten av forrige århundre, men må likevel sees som terminologier og teoretiske redskap, og ikke som historiske enheter. Jeg har presentert fagbegrepene her, i en teaterhistorisk kontekst, da de synliggjør oppblomstringen av en spesiell form for scenekunst i denne perioden.

3.11. *Postdramatisk teater*

Jeg har i forrige avsnitt omtalt både Robert Wilson og Billedstofteatret som eksempler på det som gjerne omtales som "the theatre of images" eller som visuell performance og teater. I dette avsnittet ønsker jeg å holde på denne tråden og på disse kunstnerne, da de også har blitt nevnt å være eksempler på *postdramatisk teater*.¹³¹ *Postdramatic Theatre* er tittelen på den engelske oversettelsen av Hans-Thies Lehmanns bok som først utkom i tysk utgave i 1999. *Postdramatic Theatre* er et forsøk på å skape en anvendelig teori for å beskrive de nye teaterformene, som siden 1970-tallet ikke lenger kan betegnes som dramatiske. Postdramatisk teater er dermed en teoretisk inngang til å forstå teater med visse karakteristikk, og kan på samme måte som 'theatre of images' ikke sees på som en teaterhistorisk epoke. Lehmann viser blant annet til dette tidsrommet som avgjørende for etableringen nye teaterformer, da påvirkning fra multimedia og performance art har vært med på å forme en ny teaterdiskurs.¹³² Prefikset 'post' i 'postdramatisk' er ikke ment å negere den dramatiske tradisjonen, men peker heller på et teater *etter* tekstens dominans og autoritet.¹³³ Det vil dermed si at i det postdramatiske teatret er teksten, dersom den eksisterer, kun et lag av den sceniske komposisjonen.

Lehmanns beskrivelse av postdramatisk teater har mange fellestrekk med visuell dramaturgi, da det dreier seg om å betegne et teater som er løsrevet fra den litterære tradisjonen og som bryter med et virkemiddelhierarki der teksten dominerer. Jeg vil påstå at postdramatisk teater og visuelt teater til en viss grad overlapper hverandre, noe som også støttes opp av at Lehmann viser til visuell dramaturgi som et av 11 karakteristikk på det

¹³¹ Hos Lehmann, *Postdramatic Theatre*, er det Hotel Pro Forma og ikke Billedstofteater som nevnes, men da begge er grunnlagt og drevet av Kirsten Dehlholm, mener jeg det er nærliggende å omtale Billedstofteater i denne vendingen.

¹³² Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre* (engelsk oversettelse), (London: Routledge, 2006), 22.

¹³³ Ibid., 27.

postdramatiske teatret.¹³⁴ Hans-Thies Lehmann går dog enda videre og viser at virkemiddelhierarkiet kun er et fragment som betegner det dramatiske teatret, og at det postdramatiske teatret kjennetegnes av mange andre karakteristikk. Jeg ønsker ikke her å gå inn i hvert enkelt tilfelle av postdramatiske egenskaper, da jeg vil vende tilbake til disse kategoriene forbindelse med forestillingsanalysen av *Messels Memorandum*. I denne sammenhengen ønsker jeg å fokusere på hvordan postdramatisk teater karakteriseres av rommet som benyttes.

Lehmann viser til at det dramatiske teatret generelt foretrekker medium store lokaler, da rommet fungerer som et speil, og store lokaler eller intime rom vil virke ødeleggende på teatrets *mimesis*. I følge Lehmann forsøker det dramatiske teatret å skape en illusjon som skal speile en verden som er gjenkjennelig for publikum: "For the stage frame functions like a mirror that ideally allows a homogenous world of the viewers to recognize itself in the equally coherent world of the drama".¹³⁵ Denne avstanden gjør det også mulig å styre hvilke signaler som skal være synlige for publikum, da det dramatiske teatret innen semiotikken gjerne har blitt lest som en avsender av symboler og tegn fra en scene og ut til et publikum i en teatersal. Motsetningen vil være for eksempel være et mindre og intimt rom, der man ikke lenger kun kan utsondre signaler, men det er et rom der man *deler energier*. Store rom vil også være problematisk i det dramatiske teatret, mener Lehmann, særlig fordi det er vanskeligere å få publikum til å holde på ett fokus, på grunn av store dimensjoner eller lange distanser. Tilskuere og deres erfaringer av forestillingen er i begge tilfeller vanskeligere å kontrollere, og disse forholdene gjør det problematisk å skape en speilvirkning på publikums verden.¹³⁶ Postdramatisk teater er ikke fundert på narrativ representasjon eller *mimesis* som i det dramatiske teatret, og det frykter dermed ikke de enorme eller intime rommene. I postdramatisk teater kan et slik brudd med det konvensjonelle teaterrommet gi nye muligheter som man velger å utnytte som virkemidler. Lehmann viser til at man kan velge å utnytte det faktum at teater er et 'shared space', et sted som er erfart, brukt og delt av både utøvere og tilskuere.¹³⁷ Postdramatisk teater spilles ofte, skjønt ikke konsekvent, i rom som tilbyr andre muligheter enn for å skape en illusjonistisk verden som i det tradisjonelle teatret. I dette tilfellet nevner Lehmann også stedsspesifikt teater, da denne formen gjerne lar rommet i seg

¹³⁴ Ibid., 93.

¹³⁵ Ibid., 150.

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ Ibid., 122.

selv være et meningsbærende element, uten å domineres av en litterær tekst.¹³⁸ Rommet har en egenverdi gjennom den teatrale hendelsen:

When a factory floor, an electric power station or a junkyard is being performed in, a new 'aesthetic gaze' is cast onto them. The space presents itself. It becomes co-player without having a definite significance. It is not dressed up, but made visible. The spectators, too, however, are co-players in such a situation. What is namely staged through site specific theatre is also a level of *commonality* between performers and spectators. All of them are *guests of the same place* (...).¹³⁹

Lehmann viser til et poeng som vil være sentralt i denne oppgaven og som jeg vil utdype i det neste kapittelet. I følge Lehmann utnytter stedsspesifikt teater seg av alternative rom for å etablere et annet forhold til tilskueren enn den vi ser i det dramatiske teatret. Samtidig påpeker han at det finnes en nærhet mellom postdramatisk teater og stedsspesifikt teater, skjønt det skal sies at disse ikke dermed er synonyme. Jeg ser det slik at en stedsspesifikk forestilling kan være postdramatisk, *eller* være teksttung og narrativt strukturert. En postdramatisk teaterhendelse vil på samme måte ikke nødvendigvis være stedsspesifikk, men kan like godt spilles i en teatersal, som hos flere av Robert Wilsons oppsetninger. Derimot mener jeg at postdramatiske virkemidler er tatt i bruk i forestillingen *Messels Memorandum* og at dette preger tilskuerens lesning og opplevelse av teaterhendelsen. Jeg vil dermed vende tilbake til postdramatiske karaktertrekk i min analyse av forestillingen i kapittel 5.

Begrepene om visuelt teater, postdramatisk teater og stedsspesifikt teater har altså et slektskapsforhold, men de er ikke dermed identiske. Jeg har valgt å inkludere dem her i en historisk fremstilling da de viser til et tidsrom mot slutten av den forrige århundre og til teorier og former som utvikler seg både parallelt og nærliggende det stedsspesifikke teatret. Samtidig ser jeg disse som relevante teoretiske innganger som ikke ble dekket i forrige kapittel, og som er anvendelige begreper på oppgavens forestilling, *Messels Memorandum*.

3.12. Mot et stedsspesifikt teater

De nevnte teatereksemplene kan ikke sees løsrevet fra sin historiske kontekst og jeg har forsøkt å peke på noen av disse. Avantgardens forsøk på nye romlige og sosiale strategier i teatret må sees i sammenheng med deres ønske om å forene kunsten med livspraksis, og som

¹³⁸ Ibid., 152.

¹³⁹ Ibid.

en kritikk av det borgerlige estetiserte kunstsynet. På samme måte må vi forstå at Richard Schechners 'environmental theatre' ble fundert med et ønske om å forhandle og kommunisere med publikum, med den amerikanske borgerrettighetsbevegelsen som et politisk og historisk bakteppe.¹⁴⁰ Det historiske gapet som oppstår mellom disse eksemplene, fra avantgarden til neoavantgarden, kan blant annet sees i sammenheng med det strenge regimet under andre verdenskrig, der europeisk teater som all annen kunst ble sensurert og reglementert. Teatret skulle verken fremme politiske ideer eller skape sosiale møterom, men være et rent estetisk felt.¹⁴¹ Dette i seg selv kan også være bakgrunn for at teaterrommet ble fortlatt, eller dekonstruert fra 1950-tallet og videre inn i det 21. århundre.

Til tross for de ulike motivasjonene som ligger forut for disse teaterforsøkene, finnes det visse fellestrekk som er relevante å se opp mot stedsspesifikt teater. De utnytter det faktum at teatret, evt. kunst, er et møte mellom mennesker, og tillegger de fysiske omstendighetene der kunstverket presenteres, stor påvirkning på sine resipienter eller deltakere. Med Situasjonistenes Internasjonale og deres begrep om psykogeografi ser vi en bevisst bruk av rommets eller stedets innvirkning på sinnelag og persepsjon hos mottakeren. Deres prosjekt var i stor grad fundert på en overbevisning om at man kunne forandre mennesket gjennom ytre stimuli fra et fysisk miljø. Også i happenings og i environmental theatre har man eksperimentert med hva som skjer på det mellommenneskelige plan når tilskuer inkluderes som en aktiv del av verket og kunsthendelsen. I alle de nevnte eksemplene kan man se en klar og tilsiktet bruk av spillerommet som noe mer enn kun et bakteppe. Vi opplever rommet parallelt med erfaringen av hverandre og hendelsen, noe Schechner forsøkte å utnytte gjennom å bruke hele rommet, da ved å åpne det opp for både utøver og tilskuer.

Jeg mener at til tross for at man unektelig kan peke på mange likheter mellom alle disse formene og stedsspesifikt teater, er det tydelig det ikke dreier seg her om synonymer til den teaterformen jeg skisserte i forrige kapittel. Hos de nevnte teaterhistoriske eksperimentene er rommet enten et instrument for å skape et fysisk uttrykk basert på en kunstnerisk visjon eller for å etablere en relasjon til tilskueren. I stedsspesifikt teater kommer rommet før både den kunstneriske visjonen og intensjonen om å skape en kommunikativ relasjon med menneskene i rommet. Rommet eller stedet styrer både form og budskap.

¹⁴⁰ Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, 49.

¹⁴¹ Ibid., 52.

I dette kapitlet har jeg ønsket å vise at fenomenet ikke oppstår isolert, og at til tross for at begrepet 'stedsspesifikt teater' oppstår på 1980-tallet, viser disse eksemplene at formen har vært i utvikling i godt over et århundre.

Kapittel 4. Publikumsteori

I introduksjonen av denne oppgaven viste jeg til at teater gjerne defineres som en hendelse mellom utøvere og publikum på et gitt sted til et gitt tidspunkt. Det er dermed naturlig å konkludere med at publikum utgjør en essensiell del av teaterhendelsen. Hos Cliff McLucas og Mike Pearson gjør dette seg synlig gjennom metaforen 'host and ghost' som jeg introduserte i kapittel 2.¹⁴² For McLucas og Pearson defineres publikums rolle i det stedsspesifikke teatret som et nødvendig 'vitne' til teaterhendelsen: "Add into this [host and ghost] a third term – the witness, i.e., the audience – and we have a kind of trinity that constitutes the work".¹⁴³

I dette kapittelet ønsker jeg å gå konkret inn på oppgavens problemstilling ved å undersøke hvilken rolle eller funksjon tilskuerne spiller eller inntar i stedsspesifikt teater. Jeg vil også drøfte hvilken betydning de fysiske omgivelsene har for vår opplevelse av teaterhendelsen.

4.1. Institusjon, konvensjoner og publikums rolle

Når jeg velger her å snakke om publikums rolle i stedsspesifikt teater, forsøker jeg å se hvordan dette eventuelt også *skiller* seg fra tradisjonelt teater. For å skape et slikt sammenligningsgrunnlag vil jeg her vise til hva jeg ser dette scenekunstheltet opp mot. Forestillingen *Messels Memorandum* og andre eksempler som denne oppgaven er bygget på, stammer fra det frie scenekunstheltet og er da ikke knyttet til et konkret spillested eller institusjon. Jeg har tidligere i denne oppgaven vist at den stedsspesifikke scenekunsten i stor grad har sine røtter i det frie scenekunstheltet, med et ønske om å skape forestillinger som utfordret institusjonenes rolle. Til tross for at stedsspesifikt teater i dag ikke nødvendigvis har et problematiserende innhold eller søker å skape kunstpolitisk debatt, hører mange slike scenekunstnere til utenfor etablerte teaterhus.

Jeg vil her ta utgangspunkt i at teaterkunst på et generelt sett opprettholder visse tradisjoner eller konvensjoner, innenfor det vi kan kalle institusjonaliserte teatre. 'Institusjon' i denne sammenhengen bygger på Peter Bürgers definisjon om et apparat som "produserer og

¹⁴² Se side 16-17.

¹⁴³ McLucas, sitert hos Turner, "Palimpsest or Potential Space?", 374.

distribuerer kunst” og til disse regner jeg både med de fysiske teatrene og et større kulturpolitisk apparat. I tillegg peker Bürger på at institusjon kan sees på som ”de herskende forestillinger om kunsten i en gitt epoke som vesentlig bestemmer resepsjonen av verkene”.¹⁴⁴ Innenfor denne definisjonen regner jeg med det jeg videre vil forstå som *konvensjoner*, som gjerne er bygget på institusjonaliserte tradisjoner. Jeg mener at publikum er bevisst disse konvensjonene, og tar utgangspunkt i deres gyldighet når de entrer et teater. En slik konvensjon vil for eksempel være at publikum møter skuespillerne med applaus ved teppefall. Det vil derimot ikke si at de samme konvensjonene gjelder for alle teaterinstitusjoner, men at det til en viss grad eksisterer noen tommelfingerregler som tilskueren innen en gitt kultur er seg bevisst på. Jeg tar utgangspunkt i at sceniske rom på en eller annen måte er organisert etter funksjon, for eksempel hvor publikum skal plasseres og hvor skuespillerne skal spille. Innenfor denne organiseringen finnes det mange løsninger, der publikum blant annet tildeles et frontalt sentralperspektiv eller er plassert rett mot hverandre med scenen i mellom publikumsplassene. Store institusjonsteatre har gjerne en fast teaterarkitektur som legger føringer for oppsetningen, og for faste teatergjengere kan det være at de kjenner til eller forventer et spesielt teaterrom og dermed visse konvensjoner. Jeg vil videre bruke begrepene *illusjonsteater*, *konvensjonelt* og *tradisjonelt* teater. Disse uttrykkene bruker jeg på teater som opprettholder et tydelig skille mellom sal og scene, og der tilskueren er plassert i auditoriet der hun betrakter forestillingen utenfra.

Vi kan også peke på noen forventninger knyttet til publikums rolle og aktivitet bare ved å se på hvilke konnotasjoner som ligger i begrepene ’spectator’ og ’audience’. Adjungert professor ved Department of Performance Studies ved Universitetet i Sydney, Gay McAuley, bemerker at disse termene er ladede med betydning i sin bok *Spaces in Performance – Making meaning in the theatre* (1999). Hun ser her at publikumsposisjonen gjerne blir definert gjennom den individuelle ’spectator’ som *ser* og den kollektive betegnelsen ’audience’ som *lytter*.¹⁴⁵ ’Teater’ har på lignende vis sine etymologiske røtter fra det greske ordet ’theatron’, som betegner en ’skueplass’, altså et sted der man ser.¹⁴⁶ På denne måten har både publikum og stedet blitt assosiert med disse sansene, å se og å lytte. I det norske språket blir ikke dette forholdet like synliggjort, da ’publikum’ stammer fra det latinske ’publicus’ som betyr

¹⁴⁴ Begge sitater: Bürger, *Om Avantgarden*, 38.

¹⁴⁵ Gay McAuley, *Spaces in Performance – Making meaning in the theatre*, (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1999), 25.

¹⁴⁶ Christopher B. Balme, *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 1.

'offentlig', selv om 'tilskuer' impliserer en som *ser*.¹⁴⁷ I denne oppgaven veksler jeg mellom termene *tilskuere* og *publikum*, og jeg har valgt å forstå disse som synonymer.

Poenget McAuley ønsker å presisere ved å peke på den engelske terminologien, er at publikums rolle i det tradisjonelle vestlige teatret i stor grad har vært betegnet som en *passiv* rolle – en som skuer og lytter, skjønt denne 'passive' rollen ikke må forveksles med en *inaktiv* eller *desinteressert* rolle. 'Passiv' i denne forstand er kun ment som en motsetning til et aktivt deltakende eller aktivt involvert publikum, da man kan si at et sittende og stille publikum fortsatt deltar med sin respons og sin fortolkning. En viktig del av relasjonen mellom aktører og publikum beskrives som *utveksling av energi*. Teaterhendelsen betegnes av dette dobbelte nærværet, der skuespillere nærer og stimuleres av tilskuerens signaler og vice versa.¹⁴⁸ Teatret som medium kan betegnes som flyktig, da den er begrenset i tid og ikke lar seg nøyaktig gjenskape fra en forestilling til en annen. Publikum er også et utskiftende element ved teatret og de vil variere fra dag til dag, slik at responsen og energien i relasjonen mellom tilskuer og aktør endres ved hver forestilling. Utvekslingen av energi er i seg selv en komponent som, til tross for at publikum virker tilsynelatende passive, har sin innvirkning på den enkelte teaterforestilling.

Den tyske teaterviteren Erika Fischer-Lichte har betegnet dette gjensidige forholdet og utvekslingen av energi som en 'autopoietic feedback loop' i *The Transformative Power of Performance* (2008). 'Autopoietic' refererer til systemer som 'are simultaneously producers and products, circular systems that survive by self-generation.'¹⁴⁹ Overført til scenekunstheltet kan vi si at 'autopoietic feedback loop' viser hvordan publikum og skuespillere gjensidig påvirkes og endres av hverandre. Fischer-Lichte argumenterer for at det er denne refleksive virkningen som bekrefter tilskueren som en medprodusent. De har en direkte innvirkning på forestillingen og dette medfører at man ikke kan snakke om et selvstendig kunstobjekt, men en *event*, eller hendelse.¹⁵⁰

4.2. Bruddet med 'den fjerde vegg'

Tidligere i denne oppgaven har jeg vist til hvordan mange avantgardistiske teaterforsøk har hatt som sikte å aktivisere den såkalte passive tilskueren, som for eksempel hos Filippo

¹⁴⁷ Store Norske Leksikon

¹⁴⁸ McAuley, *Spaces in Performance*, 246.

¹⁴⁹ Marvin Carlson, "Introduction" i Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, 7.

¹⁵⁰ Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, 18.

Tommaso Marinetti og Antonin Artaud. Disse og de tidligere nevnte eksemplene markerer et brudd med en teaterkonvensjon som har gjort seg gjeldene siden realismens inntog i teatret, i annen halvdel av 1800-tallet. I denne perioden og ut mot slutten av århundret, blir stadig nye strategier tatt i bruk for å skape et sterkere skille mellom scene og sal, blant annet ved å introdusere ny teaterarkitektur.¹⁵¹ Under naturalismen på 1880- og 1890-årene oppstod begrepet om 'den fjerde vegg', som skapte en fiktiv separasjon mellom scene og sal.¹⁵² 'Den fjerde vegg' var dannet i henhold til et ideal om at teatret skulle fungere som et speil på virkeligheten og skuespillerne skulle handle som om publikum ikke var tilstede. I samme periode, i 1876, blir nok et slikt skille skapt, da Richard Wagner regnes som den første som slukket lyset i auditoriet i sitt nye operahus i Bayreuth. Den bakenforliggende ideen hos Wagner, var at dette skulle skape et markant skille mellom den virkelige verden i auditoriet og den illusoriske, fantasiverdenen han forsøkte å skape på scenen. Dette medførte to konsekvenser, blant annet, som var Wagners intensjon, ble fokuset hos tilskueren totalt rettet mot scenen. Ved å plassere publikum i mørket unngikk man at fokuset deres var delvis rettet innad i salen. På en annen side medførte dette også at skuespillerne ikke lenger kunne se publikum, slik at illusjonen nærmest var komplett ved å "eliminere" publikum rent visuelt.¹⁵³

Tilskuerens passivitet ble ikke kun definert av spillerommet, selv om dette er et viktig poeng i denne sammenhengen. Andre faktorer har selvfølgelig også vært medvirkende til denne utviklingen, men som jeg viste i det forrige kapittelet, har bruddet med disse 'passive konvensjonene' gjerne ført til et brudd med teaterauditoriet eller en dekonstruksjon av skillet mellom scene og sal. Marinetti og futuristenes eksperimenter forsøkte å provosere publikum, som ved å selge flere publikummere billetter til den samme sitteplassen, eller ved å helle kløpulver i setene, slik at det ble umulig for publikum å forholde seg stille. I flere av de foregående tilfellene er det ikke lenger slik at tilskueren forblir en som ser og lytter, men som for eksempel i Allan Kaprows happenings måtte publikum utføre små oppgaver, slik at de ble integrert som en del av verket.

Eksemplene fra det foregående kapittelet representerer ikke kun et brudd med 'den fjerde vegg', men de er samtidig teaterformer der man tildeler publikum en rolle som noe mer enn som resipienter av tegn og uttrykk. Jeg har til nå i oppgaven vist til en rekke ulike eksempler som jeg har argumentert for at kan sees som beslektede til det vi i dag kjenner som

¹⁵¹ Bennett, *Theatre Audiences*, 3.

¹⁵² Ideen om 'den fjerde vegg' ble opprinnelig formulert av Denis Diderot i et skrift fra 1758, men begrepet gjorde seg først gjeldende i teatret mot slutten av 1800-tallet.

¹⁵³ McAuley, *Spaces in Performance*, 262.

stedsspesifikt teater. Bruddet eller omorganiseringen av teaterrommet som eksemplene representerer, har gjerne også pekt på en behov for å skape en ny relasjon til tilskueren. Påstanden min er at det samme behovet gjør seg gjeldende i stedsspesifikt teater, som er utgangspunktet for dette kapittelet.

Antologien *Performing Site-Specific Theatre* fra 2012, har tildelt en egen seksjon i boken som tar for seg publikums rolle i stedsspesifikt teater, og i alle tekstene vises det til forestillinger og påstander som peker mot at publikum her tar på seg en aktiv og deltakende rolle. Den canadiske teaterteoretikeren Keren Zaiontz innleder sitt bidrag på følgende måte: "Whether they find themselves holding props, touring an IKEA showroom, or knocking on a stranger's door, spectators often perform a unique set of roles in contemporary site-specific performance."¹⁵⁴ Zaiontz tar utgangspunkt i de tilfellene der publikum faktisk blir involvert i forestillingene, og jeg vil her ta høyde for det samme. Jeg ønsker verken argumentere for eller i mot publikumsdeltakelse, men heller forsøke å se hva som er bakgrunnen for aktiviseringen og hvilken betydning dette har for tilskueren. Et slikt perspektiv plasserer tilskueren i sentrum av analysen og jeg vil dermed minne om at jeg her tar utgangspunkt i mine egne erfaringer som tilskuer i omgang med praktiske eksempler, og en *intendert* tilskuer i møtet med publikumsteori og skriftlige kilder.

4.3. Resepsjonsteori

"To study the spectator individually or collectively implies a shift from interpreting an aesthetic object to studying the cognitive and emotional responses of actual human beings".¹⁵⁵ Slik beskriver professor Christopher B. Balme hvordan fokuset på publikum og resepsjonsteori har endret hvilke aspekter ved en forestilling man har fokusert på, fra det autonome kunstobjektet, til relasjonen mellom verket og den som erfarer det. Susan Bennett, professor ved University of Calgary, viser også til denne utviklingen i boken *Theatre Audiences – A theory of production and reception* (1997). Hun peker på at til tross for at publikumsanalyse og resepsjonsteori har fått slagkraft de siste tiårene, kan et slikt perspektiv gjøre seg synlig allerede i Artistoteles begrep om *katharsis*, da dette fokuserer på hvilken

¹⁵⁴ Keren Zaiontz, "Ambulatory Audiences and Animate Sites: Staging the Spectator in Site-Specific Performance" i *Performing Site-Specific Theatre – Politics, Place, Practice* redigert av Anna Birch og Joanne Tompkins, (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012), 167.

¹⁵⁵ Balme, *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*, 34.

virkning dramaet har på publikum,¹⁵⁶ kontra objektet i seg selv.¹⁵⁷ Videre viser Susan Bennett til at publikum har i de senere år blitt markant viktigere for teoretiseringen av kunsthendelsen, blant annet etter at leser-respons-teori gjorde seg gjeldende i litteratvitenskapen på 1960- og 70-tallet.¹⁵⁸ Leser-respons-teorien er blant annet representert av den franske teoretikeren Roland Barthes' kjente artikkel fra 1968, "The Death of the Author", og hans utsagn om at "the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author".¹⁵⁹ Barthes oppfordret med dette til et fokus i litteraturteorien rettet mot leserens opplevelse av en tekst, heller enn på forfatterens intensjon eller teksten innhold.

4.4. 'Framing'

Susan Bennett beskriver hvordan publikums opplevelse og rolle i møte med teater er sosialt betinget, og at publikum dermed er et kulturelt fenomen. Hun benytter seg her av begrepet om 'frame', og viser indirekte til antropolog Gregory Batesons teorier om 'framing', blant annet fra artikkelen "A Theory of Play and Fantasy" fra 1955.¹⁶⁰

Her beskriver Bateson hvordan mennesker og dyr opererer med såkalte sosiokulturelle "metakommunikative" tegn og uttrykk for å forstå hverandres implisitte signaler. Bateson brukte analogien 'frame' for å vise at hvordan beskjedene må fortolkes innen et *rammeverk*, slik et innrammet bilde på en vegg blir forstått som noe annet enn tapetet på veggen.¹⁶¹ Uttalte beskjeder, som for eksempel signalet om at "dette er lek" mellom dyr, fungerer som en 'frame', da den forutsetter hvordan adferden deretter skal oppfattes.¹⁶² Dette kan lett overføres til teater, da det eksisterer en metakommunikativ beskjed mellom skuespillere seg i mellom og mellom skuespillere og publikum, om at dette vi ser og opplever er iscenesatt *spill*.

¹⁵⁶ Hos Aristoteles er det *tragedien* som fremkaller denne affekten, også lesningen av teksten, men i denne sammenhengen er det den iscenesatte fremvisningen som står sentralt.

¹⁵⁷ Bennett, *Theatre Audiences*, 4.

¹⁵⁸ Ibid., 34.

¹⁵⁹ Roland Barthes, "The Death of the Author", i *Participation – Documents of Contemporary Art*, redigert av Claire Bishop, (London: The MIT Press, 2006), 45.

¹⁶⁰ Bennett refererer ikke direkte til Gregory Bateson, men til antropologen Ervin Goffman. Goffman tok utgangspunkt i Batesons begrep om 'framing' og videreutviklet disse i sine arbeider (Richard Schechner, *Performance Studies*, 15). Jeg har her valgt å fokusere på Batesons tekst "A Theory of Play and Fantasy", da jeg mener denne er et viktig utgangspunkt for å forstå teoretiseringen rundt 'framing'.

¹⁶¹ Gregory Bateson, "A Theory of Play and Fantasy", i *The Performance Studies reader* (2. utg.), redigert av Henry Bial, (London: Routledge, 2007), 128.

¹⁶² Ibid., 124.

Susan Bennett benytter seg av rammebegrepet i en noe utvidet forstand, og introduserer to slike rammer for publikums resepsjon, en *ytre* og en *indre* ramme. Den ytre rammen er sammensatt av kulturelt betingede konvensjoner, som for eksempel hva publikum vet om forestillingen på forhånd og hva de forventer, samt deres forhold til teater generelt. De indre rammene betegner selve teaterhendelsen og “the spectator’s experience of a fictional stage world”.¹⁶³ For Bennett er det mellomrommet mellom disse rammene som betegner publikums forståelse og opplevelse av teatret.

This ‘history’ constructs the outer frame and is confirmed by the existence of commonly acknowledged theatrical conventions. At the centre of the inner frame is the combination and succession of visual and aural signs which the audience receives and interprets, some fixed but the majority in flux, and which (...) signify on a number of possible levels. It is the combination of these signs which permits the audience to posit the existence of a particular fictional world on stage with its own dynamic and governing rules.¹⁶⁴

Bennett viser også til at tilskuerens resepsjon er påvirket av ‘the horizons of expectations’ – et begrep hun har lånt av den tyske litteraturhistorikeren Hans Robert Jauss.¹⁶⁵ ‘Horizons of expectations’ er knyttet til leser-respons-teorien, og for Jauss utgjør denne betegnelsen leserens mentale ”ballast” i møte med et litterært verk. Det omfatter den individuelle leserens erfaringer og holdninger til litteratur, i tillegg til de sosiale og kulturelle kodekser og sjangerkonvensjoner som gjelder for en gitt periode.¹⁶⁶ Bennett overfører Jauss’ teorier til teatret for å vise at tilskueren, på samme måte som leseren av litterære verk, også forholder seg til et sett av forventninger og foreliggende kunnskap. Generelt sett vil vi da kunne si at publikums opplevelse og møte med en teaterforestilling starter allerede før forestillingen begynner, og publikums fortolkning av selve forestillingen også vil påvirkes ut fra denne foreliggende ytre rammen og deres ‘horizons of expectations’.

Denne forståelsen mener jeg er relevant da vi på denne måten kan snakke om at teaterforestillinger kontekstualiseres både av de konvensjoner vi kjenner som etablerte for teater generelt, men også av den foreliggende kunnskapen vi har om det enkelte teateret, regissøren, eller om de skuespillerne som medvirker. I stedsspesifikt teater mener jeg at tilskuerens ‘outer frame’¹⁶⁷ kompliseres av det faktum at denne form for teater ikke har én

¹⁶³ Bennett, *Theatre Audiences*, 1.

¹⁶⁴ Ibid., 140.

¹⁶⁵ Ibid., 48-51.

¹⁶⁶ Ibid.

¹⁶⁷ Ibid., 140.

ytre ramme, men flere. Stedsspesifikt teater, som ikke må forveksles med *skjult teater* - der *kun* aktørene vet at en hendelse er iscenesatt - presenterer seg selv som *teater*. Det er gjerne snakk om billettsalg, kanskje plakatoппslag som reklamerer for forestillingen eller omtale i medier i etterkant. *Konteksten* som omgir forestillingen peker på at vi her snakker om teater, men *spillestedet* kan antyde noe helt annet. Stedsspesifikt teater kan spilles på uendelig mange ulike steder, både innendørs og utendørs, og visse rom antyder helt andre konvensjoner enn de som er knyttet til det å være tilskuer i et teater. Da disse spillestedene også forvalter sine egne konvensjoner og forventninger vil vi dermed snakke om *parallelle* ytre rammer, jamfør Bennetts teorier.

I stedsspesifikt teater mener jeg at begrepet om 'framing', som et metakommunikativt signal, utfordres da man flytter forestillingen ut av den etablerte teaterkonteksten, som per definisjon uttrykker at det vi ser på scenen kun er simulert. Teaterscenen kan leses nærmest som en 'frame', da den innrammer hele teaterhendelsen som *spill*. I stedsspesifikt teater er det ikke alltid så synlig å skille mellom spillerom og det 'virkelige rom', siden man ikke opererer med en teaterscene som synlig markør. Jeg vil komme tilbake til hvordan dette påvirker tilskueren i stedsspesifikt teater, men jeg ønsker først å presentere hvordan det konkrete rommet og dets organisering er med på å endre de mellommenneskelige relasjonene vi kjenner fra konvensjonelt teater.

4.5. Dikotomiske brudd

Gjennom min tidligere fremstilte definisjon av stedsspesifikt teater, vet vi at forestillingen oppstår på bakgrunn av et sted utenfor teateret.¹⁶⁸ Jeg vil argumentere for at vi dermed kan ta utgangspunkt i at rommet legger føringer for hvordan forestillingen gjennomføres. Stedsspesifikke forestillinger tar ikke nødvendigvis høyde for et synlig skille mellom det Gay McAuley kaller 'audience space' og 'theatre space'. Disse betegnelsene peker på at rommet organiseres i en binær struktur mellom det arealet som befolkes av publikum, og det rommet der forestillingen spilles og som brukes kun av aktørene. Dette er en tradisjonell fordeling av teaterrommet, og vi kan si at begge rom hører inn under det McAuley kaller et felles 'performance space'.¹⁶⁹ Dette begrepet peker på scenen og auditoriet som en enhet, altså hele rommet der man opplever og utøver teater. Stedsspesifikke forestillinger opererer gjerne *kun*

¹⁶⁸ Blant annet hos Pearson og Shanks, *Theatre/Archaeology*, 23.

¹⁶⁹ McAuley, *Spaces in Performance*, 25-26.

med 'performance space', da romlighet og sceneteknikk ikke forutsetter at man kan skape en klar distinksjon mellom hvor tilskueren kan bevege seg eller sitte, og hvor aktørene spiller. Dette kan også være et tilsiktet valg, da man på samme måte som i environmental theatre har mulighet til å interagere med tilskueren i en nær og direkte relasjon.

Med dette som utgangspunkt vil det være grunn til å anta at stedsspesifikt teater ikke forholder seg til de samme romlig konstruerte skillene som i konvensjonelt teater. Gay McAuley presiserer likevel at uansett hvilken frihet tilskueren blir gitt, vil hun høyst sannsynlig skape en distanse mellom seg selv og aktøren, blant annet i frykt for å blandes inn i hendelsen, og delvis for å få et synlig overblikk over forestillingen.¹⁷⁰ Denne avstanden kan også sies å være en del av de konvensjonene som ligger i tilskuerrollen, og som opprettholdes i illusjonsteatrene gjennom segregeringen av 'theatre space' og 'audience space'. Når separasjonen opphører vil mulighetene for publikumsinteraksjon oppstå, da det ikke lenger er noen fysiske barrierer som hindrer dette. Dersom rommene ikke tillater en klar distinksjon mellom de som *ser* og de som *handler*, vil det ikke lenger være mulig å opprettholde en illusjon om 'den fjerde vegg'; tilskuerens fysiske tilstedeværelse kan ikke ignoreres og en nødvendig konsekvens, slik jeg ser det, er å *inkludere* tilskueren. Her kommer vi tilbake til Hans-Thies Lehmanns teorier knyttet til det postdramatiske teatrets bruk av spillested, da rommet betegnes som et 'shared space' der man ikke nødvendigvis søker etter å skape en illusjon for publikum.¹⁷¹ Stedsspesifikke forestillinger som velger å spilles i små og intime rom, kan dermed ikke skape denne speilvirkningen på publikum, som Lehmann tillegger det dramatiske teatret,¹⁷² men må heller utnytte det faktum at tilskueren og aktøren er sammen i rommet. Postdramatiske virkemidler vil på denne måten endre flere av de etablerte normene som tilhører det dramatiske teatret og dette vil utgjøre et viktig poeng i min forestillingsanalyse i neste kapittel.

Fysisk kontakt mellom tilskuer og skuespiller skaper også et lignende illusjonsbrudd. Dersom tilskuer og skuespiller berører hverandre vil ikke skuespilleren kun være en representasjon av en fiktiv karakter, men også oppleves som en levende kropp hos et ekte menneske.¹⁷³

Berøringen i seg selv kan skape en bevissthet hos tilskueren om relasjoner som normalt holdes separat i illusjonsteatret, som forholdet mellom representasjon og autentisitet, privat og

¹⁷⁰ Ibid., 276.

¹⁷¹ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 122.

¹⁷² Ibid., 151.

¹⁷³ Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, 60.

offentlig, samt avstand og nærhet.¹⁷⁴ Opphøringen av disse dikotomiene kan skape markante forskjeller mellom publikum og aktører i stedsspesifikt teater, kontra å se denne relasjonen slik vi kjenner den fra illusjonsteatret.

Jeg vil videre se hvordan slike dikotomier endres eller dekonstrueres i stedsspesifikt teater. Blant disse er motsetningen som gjerne har definert relasjonen mellom publikum og skuespillere: *stillstand* og *bevegelse*. Som nevnt innledningsvis, har betegnelsen 'passiv' blitt påklistret tilskueren som en motsetning til den aktive skuespilleren. På grunn av 'the autopoietic feedback loop', har jeg så langt påvist at denne konnotasjonen baserer seg heller på stillstand enn inaktivitet. Jeg ønsker videre å diskutere hvordan den ambulerende, eller bevegelige tilskueren utvider og utfordrer de forventningene og konnotasjonene som normalt er knyttet til tilskuerposisjoner.

4.6. Ambulerende publikum

Bruddet med illusjonen åpner som nevnt opp for direkte henvendelse og fysisk nærkontakt mellom tilskuer og skuespiller. I tilfellet med forestillingen *Messels Memorandum*, som jeg vil beskrive inngående i neste kapittel, ble direkte henvendelse brukt for å gi publikum beskjeder eller veilede dem rundt i de brukte rommene. Publikums rolle endres også i slike mobile iscenesettelser der de instrueres igjennom steder og rom, da de selv blir objekt for forestillingens dramaturgi. Med dette mener jeg at teaterforestillingen ikke kan gå sin gang eller ha noen progresjon alene, men at tilskueren skaper og *er* forestillingens fremdrift. På denne måten vil publikum automatisk bli aktivisert, i den grad de selv er vandrende eller ambulerende, for å følge forestillingens gang.¹⁷⁵ Direkte henvendelse tillater skuespilleren å instruere publikum til å følge etter, eller for å vente i et rom. Tilskueren responderer ved å adlyde instruksene. Når publikum er i bevegelse på lik linje med aktørene, opphøres dikotomien mellom de som er i aktivitet på scenen og de som sitter stille i salen. Publikum defineres ikke lenger av separasjonen mellom stillstand og bevegelse.

Keren Zaiontz argumenterer for at fysiske handlinger er en av tre sentrale forhold som ligger til grunn for overskridelsen fra tilskuer til aktiv deltaker i stedsspesifikt teater:

¹⁷⁴ Ibid., 62.

¹⁷⁵ Zaiontz, "Ambulatory Audiences and Animate Sites", 170.

First, the involvement of audiences in site-specific performance reconfigures interpretation as an act where meaning is made through a visible 'doing'. Second, as collaborative participants, site-specific spectators often function as both the 'sight' of artistic attention and the physical 'site' of the performance (...). Third, as a corollary of being propelled into the spotlight, audiences regularly take on roles within the performance as facilitators and co-creators. In short, these site-specific performance contexts compel spectators to perform 'double-duty': audiences retain their role as interpreters and witnesses of the stage action, but they also labour as role players and aides the performance.¹⁷⁶

Dersom tilskueren blir gitt i oppgave å utføre en handling, er hun i følge Zaiontz ikke lenger kun et vitne, men deltar som en medhjelper som assisterer aktørene. Dermed fortolkes heller ikke forestillingen alene gjennom synet og hørselen, men også gjennom hvorvidt eller hvordan de velger å delta. Opplevelsen blir i like stor grad en *handling* som en *fortolkning*. Et annet moment som trekkes fram her, er at tilskueren både er *i* rommet og er en del *av* rommet; publikum blir selv en del av sin egen og hverandres scenografi. Tilskuerne blir, som Zaiontz påpeker, både en del av forestillingens "site" og fungerer som "sight"; de har en dobbel funksjon som en *del av* forestillingen, samtidig som de som *ser* og *betrakter* den.¹⁷⁷

Så langt har jeg forsøkt å skissere noen generelle konsekvenser det stedsspesifikke teatret har for publikums funksjon. Jeg har vist til hvordan bruken av 'found space' legger føringer for iscenesettelsen som gjerne går på bekostning av tradisjonelle teaterkonvensjoner. Tilskueren blir aktivisert eller instruert, og er i gjerne også i fysisk nærkontakt med andre tilskuere eller skuespillere. Vi kan i stor grad si at disse endringene *forandrer* den tradisjonelle tilskuerposisjonen, skjønt denne transformasjonen kun er en konsekvens av forestillingens *mise en scène*.¹⁷⁸ Det er de fysiske omgivelsene som setter i gang aktiviseringen av tilskueren, og ikke fra en indre bevissthet hos tilskueren selv.¹⁷⁹ Jeg vil videre argumentere for at det kan skje en overskridelse av tilskuerposisjonen i stedsspesifikt teater, *både* gjennom ytre omgivelser og arrangement, men også gjennom indre konflikter hos tilskueren. Jeg vil videre vende tilbake til Bennetts bruk av 'inner and outer frames'¹⁸⁰ for å vise til at sammenstillingen av parallelle og uforenelige rammer setter tilskueren i en *krise* eller i en *liminal* tilstand.

¹⁷⁶ Ibid., 167.

¹⁷⁷ Ibid., 169.

¹⁷⁸ Jeg baserer meg her på Fischer-Lichtes definisjon av *mise en scène*, som det som frembringer forestillingens materialitet. Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, 188.

¹⁷⁹ Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, 15.

¹⁸⁰ Bennett, *Theatre Audiences*, 1-2.

4.7. Doble roller, parallelle rammer

For Keren Zaiontz dreier overskridelsen av tilskuerposisjonen seg om å *realisere* mulighetene som allerede finnes hos tilskueren, eller som hun kaller det, hos ”the witness-participant”.¹⁸¹ Ved å avvise terminologien om ’audience’ og ’spectator’, mener hun at man heller ikke impliserer eller begrenser publikums rolle i teaterhendelsen.¹⁸² Tilskueren har, i følge Zaiontz, et iboende potensial og stedsspesifikt teater legger til rette de forhold som oppfordrer eller gjør det mulig for tilskueren å overskride de konvensjonene som er knyttet til vestlig publikumspraksis. På denne måten kan tilskueren delta i forestillingen som en aktiv komponent. Zaiontz mener at tilskueren vil utfylle en såkalt dobbelrolle i stedsspesifikt teater, fordi rommet eller stedet ikke nødvendigvis tilsier at tilskueren skal se teater og at hun dermed også skal forholde seg til tradisjonelle teaterkonvensjoner.¹⁸³ Her møter vi på det jeg i dette kapittelet har betegnet som *parallelle* ytre rammer, basert på Susan Bennetts bruk av ’horizons of expectations’, som betegner forventinger og kunnskap tilskueren har om forestillingen. Jeg vil illustrere dette med et eksempel.

I Claire de Wangens teaterforestilling *Legemsarkivene* (2011), ble visningen spilt i lokalene til Kulturhistorisk museum under normal åpningstid.¹⁸⁴ Spillerommet var ukonvensjonelt som en scene for en teaterforestilling og publikum som kom for å se *Legemsarkivene* var der parallelt med andre museumsgjester, noe som forvirret konteksten ytterligere. Tilskuerne var *både* der som et teaterpublikum og som besøkende i et museum, og disse situasjonene var til enhver tid synlige. På grunn av de andre gjestenes tilgang til forestillingen utenfra, vil jeg peke på at flere kontekster var i spill parallelt. Museumsbesøkende gjorde meg konsekvent bevisst på situasjonen som ’virkelighet’; familier med små barn eller unge par kunne velge å følge etter oss og dermed betrakte hendelsen, ikke som en del av teaterpublikummet, men som observatører til omstendighetene, der ikke bare skuespillerne, men også vi som tilskuere ble betraktet. Andre besøkende var en påminnelse både om konteksten, slik at vi aldri skulle glemme at vi var i et museum, og på de flytende grensene som eksisterer mellom representasjon og dagliglivets sfære i stedsspesifikt teater. Jeg vil ikke gå inn i en større analyse av denne forestillingen, men den er viktig i relasjon til å se hvordan vi kan snakke om et nærvær av mange ytre rammer i stedsspesifikke forestillinger.

¹⁸¹ Zaiontz, ”Ambulatory Audiences and Animate Sites”, 168.

¹⁸² Til tross for at Zaiontz introduserer nye betegnelser, kommer jeg til å fortsette å forholde meg til begrepene *tilskuer* og *publikum*.

¹⁸³ Zaiontz, ”Ambulatory Audiences and Animate Sites”, 173.

¹⁸⁴ Sett 15. oktober 2011.

Samtidig mener jeg det er problematisk å beskrive 'forestillingen i seg selv' – altså Bennetts indre ramme, da denne ikke kan adskilles fra de ytre rammene som var i spill. Den ytre rammen kolliderte konsekvent med den indre slik at disse ikke lot seg adskille; 'the fictional stage world' ble sidestilt og forhandlet med det ytre rammeverket.¹⁸⁵

Forestillingen jeg her beskriver, opphørte flere dikotomier enn stillstand og bevegelse. *Legemsarkivene* problematiserte også forholdet mellom representasjon og autentisitet. Erika Fischer-Lichte beskriver også dette bruddet, men omtaler det som et brudd mellom *virkelighet* og *fiksjon*. Å omtale representasjon og autentisitet i teatret er et komplekst materiale og en grundigere redegjørelse av dette forholdet går utover oppgavens omfang. I korte trekk kan vi si at konvensjonelle teaterforestillinger skaper en synlig distinksjon mellom illusjon og virkelighet av den teatrale rammen, som dermed fungerer som tilskuerens referansepunkt. Teater er på en og samme tid både symbolikk, og fysisk og virkelig materie.¹⁸⁶

I dette kapittelet har jeg beskrevet teaterforestillinger som opprettholder klare distinksjoner mellom virkeligheten utenfor teatret, og den sceniske fiksjonen som presenteres på scenen, som *illusjonsteatre*. Richard Schechner bruker andre begreper og skaper et skille mellom 'make-believe'- og 'make-belief'-forestillinger. 'Make-believe'-forestillinger skaper tydelige distinksjoner mellom hva som er iscenesatt representasjon og hva vi leser som en del av hverdagsrealiteten. 'Make-belief' peker også på iscenesettelser, men der rammene mellom fiksjon og virkelighet ikke er synlige. Slike hendelser "create the very realities they enact", som for eksempel politikeres iscenesettelse av seg selv under en valgkamp.¹⁸⁷ Mitt argument er at stedsspesifikke forestillinger ikke nødvendigvis lar seg identifisere som 'make-believe', skjønt dette ikke dermed tilsier at forestillingene av den grunn er 'make-belief'-iscenesettelser. De fremviser et komplekst spill mellom det virkelige og det representerte, men presenterer ikke nødvendigvis klare skiller for tilskueren.

Teaterviteren Anne-Britt Gran fremstiller et annet begrepsapparat for å forsøke å skape en distinksjon mellom de ulike nivåene av såkalt virkelighet og fiksjon i teater og andre iscenesatte hendelser. Hun skiller mellom det *uttalt teatrale* og det *uuttalt teatrale*, der hun forstår det teatrale som "det teateraktige, det som minner om teateret eller det som gir assosiasjoner til teatret, skuespilleriet, iscenesettelsen, scenografien og det spektakulære".¹⁸⁸

¹⁸⁵ Bennett, *Theatre Audiences*, 1.

¹⁸⁶ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 100.

¹⁸⁷ Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, (2. utgave), (New York: Routledge, 2006), 42.

¹⁸⁸ Anne-Britt Gran, *Vår teatrale tid – Om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varige mén*, (Lysaker: Dinamo Forlag, 2004), 11.

Denne distinksjonen skiller mellom det opplagte og synlige teatrale - det som peker på sin egen iscenesettelse og som Schechner betegner som 'make-believe' – og det tilsynelatende autentiske. Det uuttalte teatrale skjuler sin egen iscenesettelse, i motsetning til det uttalte som er en villet teatralitet.¹⁸⁹ Gran inndeler igjen det uttalte og det uuttalte teatrale inn i fiksjon og ikke-fiksjon, slik at vi nå kan behandle fire kategorier. På denne måten unngår å tenke i tradisjonelle motsetninger som fiksjon – virkelighet eller teatral – realistisk.¹⁹⁰ Jeg støtter opp under Grans forslag om å anvende et annet begrepsapparat enn virkelighet og fiksjon, da jeg mener at alle teaterforestillinger opptrer med et kompleks sett av dette forholdet. Vi er vitne til fysiske kropper som utøver symbolske og faktiske hendelser i et møte her og nå, som samtidig peker utover seg selv på noe annet, ”ikke her”. Jeg foreslår dermed begrepsparet *autentisitet* og *representasjon* og jeg forstår både uuttalt teatralitet og uttalte teatralitet som representasjon, men ikke nødvendigvis som fiksjon.

Jeg vil diskutere dette forholdet videre i dette kapittelet, da Josette Féral argumenterer for at tilskueren må forholde seg til et tydelig og definert skille mellom representasjonens og dagliglivets rom for å iverksette en teatral prosess.¹⁹¹

4.8. Teatralitet som spaltning av rommet

I artikkelen ”Theatricality: The Specificity of Theatrical Language” undersøkes begrepet om *teatralitet* av Josette Féral, professor i teatervitenskap ved Université du Montréal. I teoretisk sammenheng kan vi peke på flere ulike tilnærminger til teatralitetsbegrepet. Det har blitt brukt i en metaforisk sammenheng, for å beskrive fenomener som ikke er teater, eller for å trekke fram det som er teatrets essens – altså som en deskriptiv term for å skille teater fra andre kunstformer. Denne forståelsen av teatralitet gjenkjenner vi blant annet hos Anne-Britt Gran. Teatralitet har også stått i opposisjon til naturalismen, da naturalismens teaterkunstnere forsøkte å få tilskueren til å glemme at hun var i teatret, og dermed ønsket de å unngå det synlige teatrale eller teateraktige. Til sist kan vi peke på at teatralitet også har stått som beskrivelse for stiltrekk eller sjangerkonvensjoner i en gitt epoke.¹⁹²

¹⁸⁹ Ibid., 13-14.

¹⁹⁰ Ibid., 15.

¹⁹¹ Josette Féral, ”Theatricality: The Specificity of Theatrical Language”, (oversatt til engelsk av Ronald P. Bermingham) i *Substance: Theatricality*, Issue 98/99, Volume 31, Number 2 & 3, (Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2002).

¹⁹² Willmar Sauter, *Eventness – A concept of the theatrical event*, (Stockholm: STUTS, 2006), 62.

Josette Féral ser teatralitet som det settet av referanser og koder som gjør en forestilling eller iscensettelse gjenkjennelig og meningsfull.¹⁹³ Hun kommer til den konklusjonen at teatralitet ikke er en kvalitet ved objektene i seg selv, men oppstår i tilskuerens blikk og evne til å sette ting i sammenhenger og dermed betrakte disse som teatrale: "More than a property with analyzable characteristics, theatricality seems to be a *process* that has to do with a "gaze" that postulates and creates a distinct, virtual space belonging to the other, from which fiction can emerge."¹⁹⁴ Teatralitet er dermed ikke forbeholdt teaterrommet, men kan like gjerne oppstå i dagliglivet, skjønt hun argumenterer for at teatralitet aktiviseres mer umiddelbart innenfor en teaterkontekst.

Féral tegner opp tre ulike eksempler, der tilskueren kan anvende et slikt teatralt blikk; 1) i en teatersal med kulisser, lys, sceneteppe og rekvisitter; 2) på en t-banestasjon der to mennesker utbryter i en krangel og det senere viser seg at det var snakk om skjult teater; 3) hos de observerende kafégjestene som betrakter mennesker ute på gaten i et teatralt lys. Gjennom disse tre svært ulike eksemplene, mener Féral at man kan konkludere med at teatralitet tildeles hendelsene dersom tilskueren selv velger å se disse som teatrale. I dagliglivet eller i møte med kunst utenfor teaterrommet, må det teatrale blikket fremprovoseres, men i en teatersal aktiviseres teatralitetsprosessen kun av de *forventninger* vi har til teater. På denne måten endres for eksempel skjult teater av vår kunnskap – og blir av de utenforstående betraktet som virkelighet, i motsetning til de som kjenner til at hendelsen er iscenesatt og vil fortolke situasjonen deretter.¹⁹⁵

Teatralitet oppstår, i følge Féral, gjennom en *spaltning* av rommet mellom objektet og subjektet. Teatraliteten eksisterer hos subjektet, altså tilskueren, som skaper et distinkt og separat rom for objektet det ser på, som noe annet, utenfor seg selv. Kunstneren eller skuespilleren kan også selv skape denne kløften, men den må *identifiseres* av tilskueren for å eksistere. Spaltningen, eller *the cleft*¹⁹⁶ kan da enten oppstå ved at aktøren presenterer seg selv for tilskueren, som gjennom koder og referanser aktiviserer teatralitetsprosessen (eksempel 1). Eller, som er mest relevant i denne sammenhengen, konstitueres teatralitet gjennom tilskuerens blikk og kan oppstå hvor som helst, også utenfor teatret og uten skuespillere (eksempel 3).

In both cases, this act creates a cleft in the quotidian that becomes the space of the other, the

¹⁹³ Josette Féral, "Foreword", i *Substance: Theatricality*, Issue 98/99, Volume 31, Number 2 & 3, (Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2002), 4.

¹⁹⁴ Josette Féral, "Theatricality: The Specificity of Theatrical Language", 5.

¹⁹⁵ Ibid., 4-5.

¹⁹⁶ Originaltekst: *clivagé*

space in which the other has a place. Without such a cleft, the quotidian remains intact, precluding the possibility of theatricality, much less of theater itself.¹⁹⁷

Spaltningen isolerer hendelsen fra dagliglivets sfære og markerer den som en representasjon, og på denne måten navigerer tilskueren mellom det daglige og representasjonens rom. Man kan lese spaltningen som en teatral ramme, og tilskueren må stå utenfor 'the space of the other' for at ikke rammen – og dermed hendelsen som teatral, bryter sammen.

By watching, the spectator creates an "other" space, no longer subject to the laws of the quotidian, and in this space he inscribes what he observes, perceiving it as belonging to a space where he has no place except as external observer. Without this gaze, indispensable for the emergence of theatricality and for its recognition as such, the other would share the spectator's space and remain part of his daily reality.¹⁹⁸

Spaltningen forutsetter en distanse mellom tilskueren og det teatrale rommet hun har konstituert gjennom sitt blikk. På denne måten skapes et virtuelt skille mellom autentisitet og representasjon. Tilskueren gjenkjenner teatralitet ved objektet, som hun så "rammer inn" med blikket, men som noe utenfor seg selv og sin egen sfære.

Vi kan dermed si at *Legemsarkivene* presenterer hendelsen som uttalt teatral, eller 'make-believe'. Samtidig er det helt nødvendig at tilskueren også identifiserer teatraliteten og dermed aksepterer den teatrale rammen. Vi kan sammenligne dette med begrepet om 'framing' hos Gregory Bateson, da publikum må gjenkjenne at 'this is play'.¹⁹⁹ Signalet må nå fram og bli fortolket av en tilskuer som identifiserer betydningen innenfor en rammekontekst.

Jeg gjenkjenner et problem ved å benytte Féral's teori i møte det stedsspesifikke teatret, nettopp fordi tilskueren og skuespilleren gjerne er i det samme rommet parallelt. Dette medfører at distansen mellom tilskuerens rom og skuespillerens rom ikke nødvendigvis lar seg opprettholde; representasjon og autentisitet, evt. fiksjon og virkelighet, er ikke adskilt. Tilskueren får ikke mulighet til å skape en slik distanse mellom seg og objektet, som i følge Féral konstituerer teatralitet. Stedsspesifikke forestillinger, som tidligere beskrevet, inviterer tilskueren inn i et felles 'performance space', der tilskuer og aktør interagerer eller samhandler innenfor det samme rommet. Når tilskuer og skuespiller deler et rom, kan det ifølge Féral ikke oppstå noen spaltning, og teatraliteten opphører eller blir aldri etablert.

¹⁹⁷ Féral, "Theatricality: The Specificity of Theatrical Language", 6.

¹⁹⁸ Ibid., 13.

¹⁹⁹ Bateson, "A Theory of Play and Fantasy", 122.

Teatralitet er for Féral å skape symbolske strukturer, eller å koble ting eller uttrykk sammen slik at mening oppstår.²⁰⁰ Dersom ikke denne prosessen igangsettes, tolker jeg det slik at tilskueren heller ikke klarer å skape en fortolkningsramme, da teatralitet er det referanseverktøyet som gir forestillingen betydning for tilskueren.

Jeg mener at Férals begrep om teatralitet både har sine styrker og svakheter i omgang med stedsspesifikt teater. Prinsippet om at teatralitet ikke er en egenskap ved tingene eller rommet, men kan oppstå eller konstrueres overalt kan sees på som et argument *for* stedsspesifikt teater. Implisitt betyr det at teater kan spilles overalt og at teaterrommet ikke er en nødvendig forutsetning for teaterhendelsen. Til tross for at teatralitet kan skapes hvor som helst, legger derimot Férals krav føringer for *hvordan* rommet skal brukes. Jeg vil komme tilbake til denne konsekvensen og mitt eget standpunkt til 'spaltningen av rommet' mot slutten av dette kapitlet.

4.9. Ustabile grenser: mellom autentisitet og representasjon

Site-specific performance, in which embodied presence of the audience is a component of the scenography, collapses distance and physical boundaries. There is no fixed stage edge; the line between the fictional space and the real is fluid and unstable. The audience becomes 'dislocated' in the sense of not knowing their proper place, position, or relationship to the events depicted. When this spatial dislocation is compounded by a mode of 'playing' that blurs the psychic boundaries as well – 'who are the actors here? What is my role?' – the audience is further displaced from the security of their position as viewing subject.²⁰¹

Sitatet, hentet fra den britiske teaterviteren Jane Collins' beskrivelse av publikums rolle i den stedsspesifikke forestillingen *Ten Thousand Several Doors*, viser til usikkerheten tilskueren kan oppleve ved å plasseres utenfor de sikre rammene de kjenner fra tradisjonelt teater. Collins mener at disse flytende grensene mellom forestillingens representasjon, eller uttalte teatralitet, og rommets realitet, skaper en usikkerhet hos publikum og de føler seg, som hun selv sier, 'dislocated'. Framfor å kritisere denne tilstanden som en frarøving av tilskuerens evne til å skape mening eller sette ting i system, mener Collins at dette gjør tilskueren særlig

²⁰⁰ Ragnhild Tronstad, "Et rom og en intensjon, takk! Om tilskuerrollens teatralitet: Josette Féral", i *3T; Tidsskrift for teater og teori*, nr. 2, (Bergen, 1997).

²⁰¹ Jane Collins, "Embodied Presence and Dislocated Spaces: Playing the Audience in *Ten Thousand Several Doors* in a Promenade, Site-Specific Performance of John Webster's *The Duchess of Malfi*" i *Performing Site-Specific Theatre – Politics, Place, Practice* redigert av Anna Birch & Joanne Tompkins, (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012), 54.

mottakelig for å være i sentrum av teaterforestillingen som et dramaturgisk element: "I argue that the spatial properties of the site afforded the actors opportunities for 'play', which embroiled the audience in the moral ambiguities of Webster's text in ways that a more formal staging would not have permitted".²⁰² Tvetydigheten oppleves på flere plan, både for tilskueren i forhold til seg selv og sin funksjon, og som en spatial forvirring eller 'dislocation'. Collins benytter seg av denne tilstanden som et dramaturgisk element og sentrerer hele forestillingen om tilskueren. Tilskueren er ikke kun i teatret fysisk, men også narrativt, slik at hun blir ansvarlig for forestillingens progresjon og utfall. Dette virkemidlet oppfordrer publikum til å problematisere innholdet i forestillingen fra *senteret* av det, ikke ved å stå kritisk på sidelinjen og betrakte det utenfra.

Den samme strategien er et gjennomgående element ved de stedsspesifikke forestillingene til det danske scenekunstkompaniet SIGNA, under den kunstneriske ledelsen av Signa Köstler (tidligere Sørensen). Det er deres forestilling *Salò* jeg her ønsker å diskutere, en adaptasjon²⁰³ av Pier Paolo Pasolinis film *Salò – or the 120 Days of Sodom* (1975).²⁰⁴ Denne forestillingen ble spilt i en villa i bydelen Østerbro i København, 24 timer i døgnet i fire perioder som hver varte i en uke mellom januar til mars 2010. Publikum ankom villaen som gjester, der de ble presentert for en rekke husregler som skulle gjelde under hele oppholdet. I tillegg fikk hver enkelt gjest tildelt et farget bånd som skulle markere den enkelte gjests status i villaen.²⁰⁵

SIGNAs *Salò* ble i etterkant møtt av krass kritikk da flere publikummere både ble rystet av forestillingens sterke tematikk; sodomi, menneskehandel, misbruk og grov vold. Mange følte seg også berørt på et personlig plan, som medvirkende til handlingene som hadde foregått i huset, eller etter å ha selv blitt utsatt for krenkelse og sjikanering.²⁰⁶ *Salò* ble spilt i et hus uten noen synlig ytre teatral ramme og forestillingen ble kun avsluttet dersom en selv valgte å forlate huset. Tilskuerne måtte hver og en sjekke inn i huset individuelt, og de fikk tildelt et adgangskort med navn og underskrift. Disse strategiene førte til at tilskuerne ble fra første øyeblikk personlig involvert i hendelsen. De kunne velge å vandre fritt rundt og

²⁰² Ibid., 55.

²⁰³ Som en adaptasjon er jeg kritisk til å definere forestillingen som stedsspesifikk, da jeg tidligere i oppgaven har basert meg på teorier som plasserer *stedet* som utgangspunkt for forestillingen, og her er det snakk om et *konsept/idé* som foreligger før valget av sted. Jeg velger på tross av dette å inkludere *Salò* i denne konteksten, da denne forestillingen problematiserer og endrer rollen hos publikum gjennom de fysiske omgivelsene.

²⁰⁴ Pasolinis film er igjen basert på Marquis de Sades roman *The 120 Days of Sodom or the School of Libertism* (1785).

²⁰⁵ Kim Skjoldager-Nielsen, "Who Am I Now, Who Am I Here?", i *Spaces of Identity in the Performing Sphere*, redigert av Sibila Petlevski og Goran Pavlic, (Zagreb: Fraktura, 2011), 4-8.

²⁰⁶ Ibid., 4.

interagere med skuespillerne innenfor husets etablerte reglement. SIGNAs intensjon med teaterhendelsen var at intimiteten og den direkte involveringen av tilskueren i handlingen skulle åpne opp for tilskuerens refleksjon.²⁰⁷ På grunn av utydelige rammer og mangel på klarkontekst mellom autentisitet og representasjon, vold og simulasjon, etikk og estetikk, ble det derimot en stor diskusjon om hvorvidt forestillingen klarte nettopp dette.²⁰⁸

Erika Fischer-Lichte mener at tradisjonelt teater opererer med en forestilling om at det eksisterer et subjekt-objekt forhold, men at dette forholdet endres av påvirkningen fra 'the autopoietic feedback loop'. Dette vil da si at man tenker at 'jeg ser på teater', og teater blir objektet, 'det' jeg ser, utenfor 'meg selv'. Jo mer denne loopen er satt i spill, for eksempel gjennom direkte henvendelse, fysisk kontakt og publikumsaktivitet, jo vanskeligere blir det å identifisere hvorvidt tilskueren spiller rollen som subjekt eller objekt.²⁰⁹ Forestillingene *Legemsarkivene* og *Salò* brukte slike strategier og skapte dermed en endring i subjekt-objekt-forholdet. I *Legemsarkivene* oppstod dette da det til tider var usikkert hvem og hva som egentlig var en del av forestillingens planlagte iscenesettelse. Det ble vanskelig for tilskueren å skille det *intensjonelle* fra det *tilfeldige*, og å se hvilke mennesker som var en del av forestillingen og hvem som kun var der som museumsgjester. Dette skapte en forvirring rundt hvem og hva som skulle betraktes innenfor en teatral ramme, altså å forstå hva som var teaterhendelsens "objekt".

Salò gjorde en tilsvarende endring i posisjoner, men her deltok tilskueren i forestillingen som "skuespiller". Dette vil si at tilskuerne både kunne medvirke i forestillingen som fiktive rollekarakterer i henhold til deres plass i hierarkiet, og at de også ble til *handlende* og *aktive* mennesker.²¹⁰ Publikum hadde tilsynelatende en viss innvirkning på forestillingen, noe som skapte et involverende og personlig engasjement. Jeg leser det slik at det er her den etiske diskusjonen oppstod, og ikke ut ifra det faktum at forestillingen simulerte og portretterte bestialske handlinger. Da tilskueren i *Salò* var fysisk tilstede på lik linje med skuespillerne, vil jeg argumentere for at tilskueren i større grad ble *konfrontert* med og *involvert* i forestillingens tematikk. Forestillingen kan sies å ha operert med uskarpe skiller mellom meg/ikke meg og representasjon/autentisitet.

²⁰⁷ Signa Sørensen sitert hos Skjoldager-Nielsen, "Who Am I Now, Who Am I Here?", 5.

²⁰⁸ Skjoldager, Nielsen, "Who Am I Now, Who Am I Here?"

²⁰⁹ Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, 40.

²¹⁰ I følge Kim Skjoldager-Nielsen beskrivelser av sitt opphold på Villa Salò, påtok han seg en rolle som en slags Oskar Schindler, i "Who Am I Now, Who Am I Here", 14.

Med Josette Féral's teatralitetsbegrep inn i bildet kan vi også vise til at tilskueren, i et delt handlingsrom med aktørene, ikke klarte å etablere en teatral ramme som er nødvendig for å avgrense det teatrale objektet. I de beskrevne forestillingene dreide det seg også om et nærvær av det virkelige og det representative, gjennom flere parallelle 'frames'. Ved at rammene til stadighet ble endret var det ikke mulig for publikum å agere 'automatisk', altså etter et sett med gitte regler, men de ble tvunget til å individuelt vurdere situasjonen og ens handlinger deretter.²¹¹ Erika Fischer-Lichte påpeker at kollisjonen av rammeverk, som for eksempel er aktualisert i disse nevnte forestillingene, setter publikum i en såkalt "krise"; tilskueren forholder seg til mange parallelle og gjerne motstridene perspektiver i møte med forestillingen.

A state of instability comes into being. It transfers the perceiving subject between two orders, into a state of in-betweenness. The perceiving subject thus finds him- or herself at a threshold – the threshold which forms and marks the passage from one order to the other. The anthropologist Victor Turner has called this being-at-the-threshold liminality. Hence we can conclude that the shift transfers the perceiving subject into a liminal state.²¹²

Fischer-Lichte viser til hvordan forestillinger som spilles utenfor teateret, henviser til etablerte rammer både for teater og for den gjeldende institusjonen, som jeg selv har argumentert for i dette kapittelet. Hun viser her til at teatret opererer både med fiksjon og virkelighet, men i en mye mer kompleks sammensetning enn i en teatersal, og på denne måten er det ikke nødvendigvis lett for tilskueren å skille disse fra hverandre.²¹³ Slike strategier setter tilskueren i en *liminal fase*, i følge Fischer-Lichte, noe jeg mener er et fundamentalt begrep for å beskrive tilskueren i stedsspesifikt teater.

4.10. Liminale posisjoner

Begrepet om liminalitet hos Fischer-Lichte er hentet fra antropolog Victor Turner og hans teorier knyttet til overgangsritualer, som igjen bygger på arbeidet av den franske etnologen og folkloristen Arnold van Gennep. Overgangsritualer gjenkjennes av symbolske handlinger som markerer omveltninger i det sosiale livet, altså en endring i tilstand, status, alder eller sted. I et slikt ritual blir individet eller individene separert fra samfunnet, og står dermed på en terskel

²¹¹ Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, 48.

²¹² Erika Fischer-Lichte, "Reality and Fiction in Contemporary Theatre", i *Theatre Research International*, Volum 33, Issue 01, (March 2008), 6.

²¹³ Ibid., 7.

mellom det gamle og det nye livet. Van Gennep har identifisert en tredelt struktur i slike ritualer, som Turner baserer seg på; "separation, margin (or *limen*, signifying "threshold in Latin), and aggregation".²¹⁴ Turner er her spesielt opptatt av prosessen som opptar individet midt i transformasjonen, og han betegner denne fasen som *liminal*. I den liminale fasen står en person i mellom to sosiale kategorier eller personlige identiteter, og er verken innenfor eller utenfor; hun er "betwixt and between" andre posisjoner.²¹⁵ Personen i den liminale fasen strippest for sin tidligere identitet og posisjon i den sosiale verden, og blir dermed midlertidig "ingenting", satt i en ekstremt sårbar stilling: "During the intervening "liminal" period, the characteristics of the ritual subject (the "passenger") are ambiguous; he passes through a cultural realm that has few or none of the attributes of the past or coming state".²¹⁶

Liminale ritualer inkluderer dermed det som er knyttet til det religiøse eller sosiale, men Turner anvendte derimot begrepet *liminoid* på slike transformasjoner og overganger knyttet til kunst og underholdning. Ved å skape en slik inndeling utvides begrepet til også å gjelde det moderne samfunnet, der mange av de sosiale eller religiøse transformasjonene har gått tapt. Til tross for at dette skillet eksisterer, vil jeg her forholde meg til begrepet om det liminale i denne sammenhengen, selv om materialet og sammenhengen heller henviser til en kunstnerisk kontekst. Jeg ønsker å gjøre denne forenklingen, da Erika Fischer-Lichte også bruker et slikt vokabular, samtidig som prinsippene for det liminoide og det liminale er like; forskjellen ligger i hovedsak på at liminoide transformasjoner er frivillige, men at ritualer med liminale faser påkreves av en kultur, et samfunn eller et konkret miljø. Turner påpeker at "one works at the liminal, one plays with the liminoid."²¹⁷

Erika Fischer-Lichte anvender dette begrepet på tilskueren for å beskrive en tilstand som oppleves som nettopp 'betwixt and between', eller som et mellomrom mellom andre posisjoner eller identiteter. Det dreier seg både om tilskuerens *perspektiv*, som å forstå eller lese hendelsene om henne som autentisitet eller som uttalt teatralitet, og om tilskuerens *identitet og funksjon* i forestillingen.²¹⁸ Rommet hun befinner seg i er "neither here nor there",²¹⁹ da det stedsspesifikke scenerommet verken er et rent fiktivt rom eller en del av den dagligdagse sfæren.

²¹⁴ Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, (New York: Aldine De Gruyter, 1969), 94.

²¹⁵ Ibid., 95.

²¹⁶ Ibid., 94.

²¹⁷ Victor Turner, *From ritual to theater - The human seriousness of play*, (New York: PAJ Publications, 1982), 55.

²¹⁸ Fischer-Lichte, "Reality and Fiction in Contemporary Theatre", 12 – 13.

²¹⁹ "Neither her nor there" er Richard Schechners beskrivelse av liminale posisjoner, i *Performance Studies*, 66.

In particular, the collapse of the opposition between art and reality and of all binaries resulting from this opposition transfers the participants into a liminal state. (...) These performances plunge the spectator into a crisis, in which the recourse to conventional behaviour patterns is pointless. The established standards are no longer valid and new ones not yet formulated. The spectators enter a liminal situation which they can only overcome by seeking out new standards of behaviour (...).²²⁰

Liminalitet beskriver blant annet en indre konflikt i tilskueren, siden konvensjonelle og forventede rammeverk og forståelser oppløses. Vi kan også forstå liminalitet som den posisjonen der tilskueren ikke lenger er et vitne, men der hun ennå ikke vet hvilken rolle hun spiller i teaterhendelsen. Jeg mener at bruddet på dikotomiene mellom representasjon og autentisitet, teater og virkelighet, er særlig tilstede i stedsspesifikt teater. Tilskueren er ikke lenger et rent observerende vitne, og kan ikke forholde seg til teaterkonvensjoner som eksisterer for tradisjonelt teater. Hun må selv avgjøre og vurdere sitt eget perspektiv og sin rolle i ”kaoset”, da dette er den eneste måten å etablere orden igjen. Fischer-Lichte argumenterer for at denne posisjonen er en ”krise”,²²¹ skjønt dette kun peker på at vi må endre hva vi anser som estetisk erfaring i teateret. Hun hevder at vi må fri oss fra et foreldet verdsett som tilsier at teatret skal oppleves som “detached pleasure”, et syn som gjorde seg dominerende på 1800-tallet.²²² Da samtidsteater, og i mitt syn, særlig stedsspesifikt teater, ikke lenger lar seg erfare interesseløst, mener Fischer-Lichte at tilskueren må fornye perspektivet både på teateret og på sin egen medvirkning. Dette argumentet kan sees som en begrunnelse for at mange teoretikere og praktikere, deriblant Keren Zaiontz, velger å aktivisere og ansvarliggjøre tilskueren i sine forestillinger.

4.11. Ansvarliggjøring av tilskueren

I dette kapittelet har jeg forsøkt å skape noen teoretiske holdepunkter for hvordan tilskueren opplever og erfarer omgivelsene sine i stedsspesifikt teater, og hvilke konsekvenser det har for tilskuerens rolle å bli flyttet ut av teatersalen. Jeg benytter meg av Gregory Batesons begrep om ’frame’ for å vise at teaterforestillingen fungerer som et metakommunikativt signal for tilskueren om at det vi ser er spill.²²³ I boken *Theatre Audiences* bruker Susan Bennett en

²²⁰ Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, 176.

²²¹ Fischer-Lichte, ”Reality and Fiction in Contemporary Theatre”, 13.

²²² Ibid.

²²³ Gregory Bateson, ”A Theory of Play and Fantasy”, 148.

utvidet forståelse av Batesons teorier om 'framing', og viser at vi faktisk opererer med to rammer i møte med teater, en ytre ramme som betegner våre forventninger og vår kunnskap som er kulturelt og sosialt betinget. En indre ramme brukes i møtet med selve forestillingen og opplevelsen av en representert fiksjonsverden.²²⁴ Jeg har argumentert for at i stedsspesifikt teater er det snakk om flere parallelle ytre rammer, da forestillingene gjerne spilles utenfor både en teater- og en kunstkontekst. Tilskueren må forholde seg til andre signaler enn de konvensjoner som er etablerte i tradisjonelt teater. Erika Fischer-Lichte mener det er sammensettingen av flere, gjerne motstridende rammer som plasserer tilskueren i en liminal fase, et begrep hun har lånt fra antropolog Victor Turner.²²⁵ Hun peker på at tilskueren dermed mister fastlagte holdepunkter og referanseverktøy, da dette samtidsteatret setter andre krav til tilskueren og til hva vi legger i estetisk erfaring.²²⁶

Jeg har også referert til Josette Féral's artikkel "Theatricality: The Specificity of Theatrical Language", der hun argumenterer for at teatralitet – altså evnen til å koble symboler og referanser sammen slik at en iscenesettelse eller hendelse får betydning for tilskueren, ikke er en kvalitet ved objektene. Derimot mener hun at teatralitet er en prosess som skapes i tilskuerens blikk.²²⁷ Jeg anser dette som et svært relevant perspektiv, i og med at dette synet åpner opp for at teatralitet kan oppstå hvor som helst og dermed ikke er en særegenhet ved teaterrommet eller tingene i det. Teatralitet er ikke forbehold tradisjonelt teater på en scene.

Féral mener at teatralitet er det som skjer når tilskueren spalter rommet mellom seg selv og det hun teatraliserer, slik at tilskueren skaper et rom for objektet, utenfor seg selv.²²⁸ Til tross for at Féral's teatralitetsbegrep muliggjør og bygger opp under stedsspesifikt teater, mener jeg at denne teorien også setter premisser, som i begrenset grad kan opprettholdes i stedsspesifikt teater. Tilskueren vil ikke nødvendigvis ha mulighet til å spalte rommet, men må gjerne dele og interagere med skuespillerne i det som Gay McAuley betegner som et felles 'performance space'.²²⁹ Jeg er uenig i Féral's påstand om at det er en nødvendighet at tilskueren må stå på utsiden av det teatrale rommet, da jeg mener at tilskueren alltid er bevisst nærværet av både representasjon og autenticitet, også i illusjonsteatret. Tilskueren har alltid med seg et dobbelt blikk i en teatersammenheng; det er dette uuttalte signalet om at noe er spill eller fiksjon. Forskjellen er at det stedsspesifikke teatret ikke opprettholder en klar

²²⁴ Bennett, *Theatre Audiences*, 1-2.

²²⁵ Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, 48,

²²⁶ Fischer-Lichte, "Reality and Fiction in Contemporary Theatre", 12-13.

²²⁷ Féral, "Theatricality: The Specificity of Theatrical Language", 5.

²²⁸ Ibid., 13

²²⁹ McAuley, *Spaces in Performance*, 25-26.

distinksjon mellom det som er teatral representasjon og autentisitet eller virkelighet. Dette medfører at teatralitet ikke kan automatiseres, men er en stadig og kontinuerlig prosess der tilskueren må forsøke å se sammenhenger og selv skape mening. Poenget mitt er at teatraliteten både bearbeides og nedbrytes i stedsspesifikt teater, og at den ikke nødvendigvis er en kontinuerlig ramme som opprettholder forestillingen som ren representasjon. Det er denne vekselvirkningen, mellom virkelighet og representasjon, som provoserer fram en indre ”krise”, eller en liminal tilstand, hos tilskueren, som selv må ta ansvar for sin egen opplevelse og opprettelse av mening.

Jeg vil med dette konkludere med at tilskueren *er* mer involvert i stedsspesifikt teater enn i konvensjonelt teater. Dette betyr ofte, men ikke alltid, at forestillingen oppfordrer til deltakelse eller aktivitet, men dette er ikke en nødvendig forutsetning. Heller mener jeg at stedsspesifikt teater opererer med en ambiguitet som gjør at tilskueren selv må ta valg, og hun må analysere sin egen rolle i like stor grad som forestillingen hun møter. Jeg mener dermed at stedsspesifikt teater ikke nødvendigvis forsøker å projisere en kollektiv mening eller et innhold, men at tilskueren må selv skape betydningen.

I neste kapittel vil jeg gjennom forestillingen *Messels Memorandum* vise til min egen analyse av hvordan forestillingen gjennom ulike strategier, aktiviserte og problematiserte tilskuerens rolle. Jeg vil også forsøke å forstå hvordan forestillingen spiller med det representative og det autentiske, ved å introdusere en *heterotopisk* forståelse av det stedsspesifikke teatret. Målet mitt er å se videre på Fischer-Lichtes teorier om et vende i den estetiske erfaringen, der hun mener at liminalitet må sees på som en tilskuerposisjon i møte med samtidsteatret. Jeg vil forsøke å utdype hvordan jeg ser og mener liminalitet kan være en estetisk erfaring, og jeg vil argumentere for at det er et vende mot den enkelte tilskuers tilstedeværelse og fysiske kropp i relasjon til hennes omgivelser. Jeg vil også se på hvordan forestillingens postdramatiske virkemidler, som er i iverksatt i denne forestillingen, bidrar til å ansvarliggjøre og aktivisere tilskueren. Min påstand er at postdramatiske trekk, som gjør seg synlige i *Messels Memorandum*, legger føringer for å se forestillingen som en *opplevelse* kontra en *historie* eller som narrativ logikk. Dette bidrar til å skape et individuelt fokus på tilskuerens personlige møte med forestillingen.

Kapittel 5. Messels Memorandum

I dette kapittelet ønsker jeg å presentere leseren for den stedsspesifikke forestillingen *Messels Memorandum*, som er oppgavens empiriske analysemateriale. Jeg har valgt å eksemplifisere de teoretiske perspektivene med denne teaterforestillingen, fordi jeg mener den utfordrer og endrer tilskuerposisjonen slik vi kjenner den fra konvensjonelt teater. Min argumentasjon bygger på at disse endringene i tilskuerens rolle og opplevelse er knyttet til det ikke-teatrale spillerommet, som denne stedsspesifikke forestillingen er formet og betinget av.

Gjennom en analyse av teaterforestillingen vil jeg se på hvordan publikum kan oppleve det Fischer-Lichte betegner som en liminal tilstand,²³⁰ eller som Jane Collins beskriver som en 'dislocation',²³¹ mellom det representative og det autentiske eller i møte med flere parallelle rammer. Jeg vil argumentere for at postdramatiske virkemidler som brukes i *Messels Memorandum* også bidrar til å endre tilskuerkonvensjoner fra det tradisjonelle og dramatiske teatret.

Aller først vil jeg undersøke hvordan forestillingen *Messels Memorandum* kan sies å være stedsspesifikk, i henhold til de definisjoner og teoretiske perspektiver som ble lagt frem i kapittel 2. Senere vil jeg også se på regissør Claire de Wangens beskrivelse av sitt eget arbeid fra et produksjonsperspektiv opp mot min opplevelse og resepsjonsanalyse. Forsøket mitt er å se sammenhenger mellom forestillingens produksjonsstrategi og min egen fortolkning som tilskuer. Det er ikke min intensjon å forsøke å finne en "sannhet" i *Messels Memorandum*, eller gi en fortolkning av forestillingens narrative handlingsforløp eller innhold. Derimot vil jeg peke på visse elementer ved forestillingen som belyser oppgavens tematikk, og jeg vil heller utelate de deler jeg ser som uvesentlige eller overflødige. Dette kapittelet baserer seg på min erfaring av forestillingen. Jeg vil like fullt forsøke å skille mellom mine egne subjektive fortolkninger og de konkrete beskrivelsene jeg kan gi av forestillingen rent objektivt.

Messels Memorandum ble vist høsten 2010 på nedlagte Lille Tøyen sykehjem, og i alt ble det spilt 17 forestillinger.²³² Jeg var der som tilskuer den 23. september i forbindelse med

²³⁰ Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, 176.

²³¹ Collins, "Embodied Presence and Dislocated Spaces", 54.

²³² Kari Saanum, "Å gjøre rommet større enn seg sjøl", intervju med Claire de Wangen i *Norsk Shakespeare- og Teatertidsskrift*, nr. 3-4, 2010, 84.

undervisningen i et fag ved Universitetet i Oslo, der studenter og foreleser sammen dro på forestillingen, og vi ble invitert til samtale med de Wangen etter endt visning. Til tross for at jeg kun har sett denne forestillingen ved én anledning, har jeg siden da fulgt verkene til de Wangen, og jeg satt igjen med en mengde notater knyttet til denne forestillingen da den ble brukt i undervisningssammenheng. Dokumentasjonen er dermed delvis basert på min egen erindring, notater fra høsten 2010, artikler og anmeldelser fra forestillingen, samt Claire de Wangens hjemmeside med tilhørende billedokumentasjon.²³³ Jeg har dessuten, etter tillatelse fra de Wangen, fått tilgang på forestillingens manuskript.

Lille Tøyen sykehjem ble oppført i 1921 og er tegnet av arkitekt Andreas Messel. Det originale bygget ble fraflyttet i 2001 og har siden da kun vært i bruk i korte perioder, men ellers stått tomt.²³⁴ de Wangen fikk tilgang på å leie bygget i seks uker etter tillatelse fra Oslo kommune, og forestillingen ble dermed kun spilt i en begrenset periode.²³⁵ Claire de Wangen har selv regissert og laget konseptet bak denne forestillingen. Hun er utdannet fra Akademiet for scenekunst i Fredrikstad og har siden avgangsforestillingen i 2001 produsert en rekke forestillinger i Oslo og omegn.²³⁶

5.1. Beskrivelse av Messels Memorandum

Tittelen 'Messels Memorandum' henviser til arkitekten Andreas Messel som har tegnet det faktiske bygget som forestillingen vises i. Messel er også en karakter i forestillingen, og fungerer som en slags rød tråd mellom historien som skildres og det konkrete bygget forestillingen vises i. I følge *Store Norske Leksikon* viser den etymologiske betydningen av 'memorandum' til 'det som bør erindres', og tittelen på forestillingen kan tolkes deretter.²³⁷

Ved ankomst ble publikum møtt av en ung kvinne i sykepleieruniform, som satt bak en resepsjonsskranke. Her fikk tilskuerne tilbud om å sette fra seg vesker og sekker i rommet bak henne. Herifra ble vi vist inn i entreen der flere andre kvinner i like sykepleierkostymer stod oppstilt og ventet på oss. Kostymene deres så ut til å tilhøre en annen tid, og med tidsriktig hår og sminke virket det som om disse kvinnene var hentet fra 1950-tallet. En av pleierne

²³³ For billedokumentasjon, se vedlegg.

²³⁴ Helsetilsynet, "Rapport fra tilsyn ved Lille Tøyen sykehjem (2001)".

²³⁵ Saanum, "Å gjøre rommet større enn seg sjøl".

²³⁶ Claire de Wangen, Hjemmeside; "CV".

²³⁷ Store Norske Leksikon

spurte oss om noen trengte å benytte seg av toalettet før vi gikk videre. Jeg og et par andre takket ja, og vi ble vist ut i en sidegang og til et mørkelagt toalett. Den eneste lyskilden i rommet var et enkelt stearinlys som var plassert på vaskeservanten og vannet i springen var iskaldt. Jeg er fortsatt usikker om dette var en del av iscenesettelsen eller om forestillingen først begynte med omvisningen rett etterpå, i og med at skuespillerne var i karakter fra første øyeblikk. Vi gikk så tilbake til entreen, der hver enkelt tilskuer ble ropt opp og fikk utdelt en billett. Denne billetten avgjorde hvilken gruppe tilskueren tilhørte. For meg virket fordelingen av billettene helt vilkårlig, men dette medførte at gruppen ble delt opp på en uventet måte; de fleste publikummerne, meg inkludert, hadde plassert seg ved siden av noen de kjente. Utdelingen av billetter delte opp gruppen i to nye deler, der man gjerne ble splittet fra ens reisefølge. Vi var totalt 30 publikummere som så ble delt inn i to grupper à 15 personer. Disse gruppene ble ført i hver sin retning av huset av et par sykesøstre på hvert følge.

Min gruppe ble aller først vist inn i et stort rom, innenfor entreen. Her ble vi bedt av sykepleierne, som var våre anviste guider, om å stille oss i en sirkel og vente. Selv gikk de ut av rommet og lot oss stå igjen alene. Etter et par minutter kom en skuespiller i rollen som arkitekt Messel inn.²³⁸ Han presenterte seg selv og ønsket oss velkomne; det ble i denne scene klart for oss at vi var der som hans gjester og at målet for oppholdet var å få en omvisning av bygget. Gruppen stod her plassert i en sirkel vendt mot hverandre. Skuespilleren gikk rundt oss i sirkel, bak oss, inn i sirkelen eller kunne finne på å stille seg ved siden av oss. Han berørte tilskuerne lett på armen eller på skulderen når han snakket direkte til oss, men hele tiden i rollen som Messel.

Etter at vi ble ført opp en etasje av sykepleierne, kom vi inn i det som så ut som en dagligstue. Her ble tilskuerne og skuespillerne helt separert av et slør som hang i midten av rommet. På den andre siden stod seks sykesøstre, alle uniformert i 50-tallskostymer, med oppsatt hår og enkelte med hornbriller. De drakk kaffe i en salong som var tildekket med gamle lakener og på gulvet lå mange, mange morkne epler og avga dunst.²³⁹ De fylte koppene til randen og lot gjerne kaffen renne ut av kannen og ned på gulvet, slik at eimen fra eplene blandet seg med den av kaffe. Skuespillerne i sykepleierkostymer ga tilskuerne til en hver tid instruksjoner om hvor vi skulle stoppe opp og hvor lenge vi skulle oppholde oss i hvert rom. Ved flere anledninger var rommene så mørkelagte at vi var totalt avhengige av sykepleiernes lommelykter og oppmuntrende kommentarer til å fortsette inn i huset. Jeg vil si at tilskuerne i liten grad responderte mer enn med nikk eller korte svar, som da en av pleierne spurte om alle

²³⁸ Arkitekt Messel ble spilt av skuespiller Gaute Askild Næsheim.

²³⁹ Se Figur 1 (vedlegg).

kunne se hvor hun lyste i den mørke trappesatsen. Men jeg vil allikevel argumentere for at publikum stadig bekreftet denne kommunikasjonen ved å utføre handlinger, som å holde opp døren for nestemann bak seg, eller å stoppe og vente i fem minutter på neste scene. Kommunikasjonen var dermed ikke enveis, men gjensidig, og jeg mener at sykepleierne snakket *med* oss, og ikke *til* oss.

Oppe i tredje etasje ga sykesøstrene beskjed om at vi selv kunne vandre fritt. På dette tidspunktet møttes de to gruppene fra hver sin retning av huset, og publikum kunne utforske etasjen alene eller med andre. På et bord stod kaffekanner og kjeks, og tilskuerne ble tilbudt noe varmt å drikke og noe å spise. Det var her sykepleierne som serverte tilskuerne, med oppmuntrende bemerkninger som; ”Du vil ikke også ha en kjeks?” - da jeg takket ja til en kopp varm saft. Alle dørene i etasjen stod åpne, og innefor en av disse kunne man se en frisørsalong der man så ”kunder” bli stelt av uniformerte kvinner. Gulvet var dekket av store mengder hår som lå opp etter veggene, og rommet var fylt av en sterk kjemisk lukt. I naborommet kunne man observere en mann ikledd en hvit overall som arbeidet inne på et vaskeri. Disse karakterene virket ikke til å la seg berøre stort av publikum, de fortsatte ”arbeidet” som om dette var en sedvanlig begivenhet, selv om de aksepterte ens nærvær, blant annet ved blikkontakt. Til tross for at forestillingen kan sies å være uttalt teatral, eksisterte det ikke noen ’fjerde vegg’. Enkelte rom var tomme og en kunne gå inn, plukke opp objekter, undersøke skuffer eller bare stå stille og drikke kaffe og snakke med sykepleierne.

Det er vanskelig å peke på hvor forestillingen endte konkret, da alle skuespillerne var i rolle fra øyeblikket man entret bygget til man forlot det igjen. I denne teaterforestillingen, som også var tilfellet med forestillingene *Salò* og *Legemsarkivene*, var det aldri noe teppefall eller et øyeblikk der skuespillerne mottok applaus fra publikum. Jeg vil allikevel mene at forestillingen på et vis endte nede i sykehuskapellet i kjelleren. Der nede ble de to ulike publikumsgruppene forent og senere ført sammen tilbake til entreen. Publikum ble i kapellet plassert på benkerader, og rundt i rommet stod sykepleiere og andre karakterer som holdt til i huset. En eldre, dresskledd mann stemte i salmen *O bli hos meg*, og sykesøstrene sang med.²⁴⁰ Etter at salmen døde ut, ble publikum instruert til å følge en av pleierne tilbake til entreen. Før man forlot bygget ble man gjenforent med sine vesker eller ryggsekker med litt avsluttende småprat med kvinnen bak resepsjonsskranken.

²⁴⁰ Se Figur 5 (vedlegg).

Til tross for at jeg ikke ønsker å gjøre noen analyse av forestillingens narrative innhold, mener jeg at det er mulig å peke på en gjennomgående tematikk i forestillingen; menneskets frykt for døden, som på grunn av husets funksjon som sykehjem, også er en redsel for selve huset. Sykehjemmet ble i denne forestillingen besjelet, og fremstod blant annet gjennom teksten som en karakter på lik linje med skuespillerne. Arkitekt Messel lå på et tidspunkt nederst i en trappesats og ropte advarende mot publikum som kom gående ned trappen.²⁴¹

Huset er som en kropp, det har øyne, hår, skuldre, luftkanaler, øre, nese, hals, et fordøyelsessystem, tarmer, mage.(...) Nå, gå! Gå og glem Andreas Dedekam Messel, glem dette hulrom av en murt hjerne, gå inn gjennom den første døren og glem alt.²⁴²

Gjennom hele forestillingen ble tilskuerens oppmerksomhet trukket mot huset, blant annet gjennom karakterenes samtaler, da som 'det', 'hun' eller 'huset'. Dette opplever jeg som en stadig påminnelse for publikum om at rommet vi befant oss i ikke var kulisser for forestillingen, men at huset derimot var meningsbærende og utslagsgivende for *Messels Memorandums* tema, innhold og uttrykk.

Ut over tematikken jeg har vist til var det ikke snakk om en dramatisk og logisk dramaturgi, men forestillingen fokuserte på de individuelle karakterens historie og deres tilknytning til huset. Sykehjemmet var både forestillingens og de iscenesatte rollenes komponent og fellesnevner. Karakterene var der kun i den grad at de fungerte i rommene, både tematisk og fysisk. Jeg mener at skuespillerne og rollene de portretterte ble sekundære opp mot den virkelige hovedpersonen; det fysiske bygget forestillingen ble spilt i. Sykesøstrene som fulgte gruppene rundt i bygget var veivisere og sørget for at forestillingen gikk etter planen, men i sine hvite drakter var de også hovedsakelig rekvisitter for bygget.²⁴³ De færreste hadde en egen historie å fortelle, de var derimot guider som instruerte oss rundt i bygget. På samme måte kan vi si at kvinnene i frisørsalongen i tredje etasje kun var der som rekvisitter, eller konseptuelle objekter, for å illustrere rommets bruksområde; de hadde ingen replikker å utspille, eller fikk en større funksjon for forestillingens tematikk eller innhold.

²⁴¹ Se Figur 6 (vedlegg).

²⁴² Claire de Wangen og Gaute Askild Næsheim, Manuskript: *Messels Memorandum*.

²⁴³ Se Figur 4 (vedlegg).

5.2. Forestillingen som stedsspesifikk

Claire de Wangen har selv uttalt at både *Messels Memorandum* og flere av hennes tidligere og senere forestillinger har vært stedsspesifikke, og at hennes kunstneriske arbeider alltid starter med å finne et sted å ta utgangspunkt i. Det vil si at denne forestillingen begynte med Lille Tøyen sykehjem og at utviklingen av det ferdige produktet har pågått i møtet med rommene, der hun og skuespillere har eksperimentert og improvisert fram de ideer og assosiasjoner som stedet har frembrakt.²⁴⁴ Forestillingen er, sagt med Fiona Wilkies ord, “specifically generated from/for one selected site”.²⁴⁵ Dette stedet har vært utgangspunktet for forestillingen på alle plan. For eksempel er manuset, utviklet av de Wangen i samarbeid med skuespiller Gaute Askild Næsheim, skrevet i prøveperiodens sluttprosess. Denne teksten er ikke formet som et dramatisk manuskript med et sett av karakterer og en handling som har en progresjon fra a til å. Derimot er den konstruert av episoder eller bilder, der det først og fremst kommer frem hvilket rom teksten fremføres i; teksten hører først og fremst til rommet, ikke en spesiell aktør.²⁴⁶

Teaterforestillingen var komponert som en vandring, der gruppene ble ført i hver sin retning. Vandringsen var ikke identisk for de to gruppene, men derimot ”komponert i forskjellig rekkefølge, tekster blir sagt av forskjellige skikkelser, og noen steder er det ikke de samme tekstene”.²⁴⁷ Det var huset og rekkefølgen på rommene med tilhørende tablåer som formet *Messels Memorandum*, slik at forestillingens dramaturgi handlet om publikums reise igjennom bygget.

I tillegg til rommet og den atmosfæriske og assosiative tilnærmelsen til arbeidet med forestillingen, tok *Messels Memorandum* i bruk objekter som ble funnet på stedet.²⁴⁸ Møbler, rekvisitter og flere av kostymene var fra huset selv og ble enten funnet etterlatt i ulike værelser eller gjemt unna på loftet. Oppe på loftet ble det også funnet fotografier og brev, som også har fungert som materiale for forestillingen.²⁴⁹ Store deler av huset ble benyttet; underetasje, trapper, pasientrom, mørke korridorer, entré og sykehuskapell.

²⁴⁴ Saanum, ”Å gjøre rommet større enn seg sjøl”, 84.

²⁴⁵ Wilkie, ”Mapping the Terrain”, 150.

²⁴⁶ Saanum, ”Å gjøre rommet større enn seg sjøl”, 85.

²⁴⁷ Claire de Wangen sitert av Saanum, ”Å gjøre rommet større enn seg sjøl”, 85.

²⁴⁸ Saanum, ”Å gjøre rommet større enn seg sjøl”, 86.

²⁴⁹ Samtale med Claire de Wangen og elever i TEA2112, 23. september 2010.

På bakgrunn av dette ser jeg forestillingen som stedsspesifikk. Den tok utgangspunkt i og var tilpasset Lille Tøyen sykehjem, og dette gjorde seg synlig både i tematikken og gjennomføringen av forestillingen. Vekselbruken av ”that which is of the site, its fixtures and fittings, and that which is brought to the site, the performance and its scenography”,²⁵⁰ synliggjorde hvordan forestillingen gikk i dialog med stedet; med dets rom, historie, atmosfære og materialer.

5.3. Overskridelse av tilskuerposisjoner

Jeg vil nå ta med meg teoriene jeg introduserte i kapittel 4 og benytte dette som utgangspunkt for å se hvordan disse perspektivene bidrar i en analyse av forestillingen. På hvilken måte utfordres og aktiviseres publikum i henhold til de foreliggende eksemplene og perspektivene jeg har så langt vist til i denne oppgaven?

I åpningssekvensen foregikk et navneopprop og en oppdeling av gruppen. Jeg vil argumentere for at disse strategiene ble brukt for å separere den enkelte tilskuer fra gruppen, og heller skape et større fokuset på individet. Jeg opplevde ikke at *Messels Memorandum* forsøkte å etablere et fellesskap, som jeg eksemplifiserte med Richard Schechners environmental theatre i kapittel 3. Derimot vil jeg si at forestillingen forsøkte å fremme en opplevelse av å være isolert og utsatt; tilskueren skulle ta innover seg det faktum at hun ikke kunne oppholde seg i tryggheten som omgir tilskueren i mørket i en teatersal. Fra første øyeblikk ble jeg bevisst på at jeg var synlig for andres øyne og at rommet ikke kunne tilby meg et sted å være anonym og passiv. I henhold til å si at publikum var ambulerende, er dette i seg selv et grep som aktiviserte tilskueren. *Messels Memorandum* opptok både store og svært små rom, og derav ble det satt et krav om maksimalt antall tilskueren. I disse intime rommene foregikk det gjerne en ”forhandling” mellom publikum, særlig i scenene der ikke alle tilskuerne kunne få plass til å komme inn og kikke. Tilskuerne ble tvunget til å samarbeide og inngå kompromiss med hverandre. Da en tilskuer ikke fikk plass ville en annen person automastisk vike unna og slippe den neste inn. På denne måten ble publikum *ansvarlige* for sitt eget og hverandres synsfelt. Forestillingen kan sies å ha oppfordret til et individuelt og sammensatt fokus, heller enn å skape et kollektivt sentralperspektiv. I alle rommene fantes det detaljer å observere, men

²⁵⁰ Pearson & Shanks, *Theatre/Archaeology*, 23.

publikum var selv pliktige å skaffe seg disse sensoriske inntrykkene, i og med at sykepleierne kun gjorde oss oppmerksom på når man skulle stå stille, og når man skulle gå videre til neste rom.

Her finner jeg det relevant å vise til det Roland Barthes betegner som *punctum* og *studium*, som henviser til egenskaper eller affekter et fotografi har på den som betrakter det.²⁵¹ *Studium* viser til en slags allmenn driftsbesetning, som i at fotografiet er et sosialt eller kulturelt vitnesbyrd, eller fremstår som historisk dokumentasjon. Det kan sees på som fotografens intensjon, det beskrevne tema som er gjenkjennelig for alle. Det andre elementet, *punctum*, avbryter eller skanderer *studium*. Det er en detalj ved fotografiet som tiltrekker eller sårer betrakteren, og betegner et ”stikk, et lite hull eller kutt, en liten flekk” som treffer en individuelt.²⁵² Til tross for at Barthes knytter disse affektene til fotografiet,²⁵³ mener jeg de her dekker et passende begrepsapparat for å beskrive hvordan denne teaterforestillingen innbydde til individuell respons og affekt. For Barthes peker *punctum* gjerne på en tilfeldighet som ikke dermed er planlagt fra fotografens side, men som viser til fotografiets utstrekning i rom og tilstedeværelse: ”Men fra min synsvinkel som *spectator* finnes det denne detaljen der ved en tilfeldighet og uten årsak; scenen er på ingen måte ”komponert” ut fra en kunstnerisk logikk (...).”²⁵⁴ Barthes mener å kunne utskille det intensjonelle *studium* fra det tilfeldige *punctum* i fotografiet, men i *Messels Memorandum* var jeg ikke i stand til å utskille til enhver tid hva som var iscenesettelse og ren autentisk tilfeldighet. Forestillingens uttalte teatralitet, iscenesettelsen av karakterer og tablåer, ble dermed forestillingens *studium*, som var synlig og vedkjennelig for alle. Andre detaljer, i eller ved rommene, var ikke nødvendigvis like enkle å markere som representasjon og de ble heller ikke gjort oppmerksomme for det kollektive publikummet. Disse ”stikkene” kunne dermed vise til brudd på *Messels Memorandums* uttalte teatralitet og iscenesettelse, som skapte en personlig resonans i tilskueren. Barthes advarer at å ”gi eksempler på *punctum* er en måte å utlevere meg selv på”,²⁵⁵ men jeg vil allikevel gjøre følgende. Oppe i tredje etasje, i et av rommene fant jeg et forråtnet fuglelik i en vinduskarm. Dette funnet så ikke ut til å være synlig iscenesatt og det hadde ingen opplagt forbindelse med forestillingens narrative innhold. Denne fuglen sprengte grensene for iscenesettelsen og viste

²⁵¹ Roland Barthes, ”Utdrag fra Det lyse rommet”, (1980) oversatt til norsk av Knut Stene-Johansen, i *Eстетisk teori – en antologi*, redigert av Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg, (Oslo: Universitetsforlaget, 2008), 411- 433.

²⁵² Ibid., 413- 414.

²⁵³ Barthes påpeker at for ham kommer fotografiet i kontakt med kunsten gjennom teatret, heller enn gjennom malerkunsten. Dette dreier seg om at fotografiet og teatret begge har tilfelles at de er forbundet med døden – ved å forsøke å gjøre bildene levende blir man bevisstgjort deres – menneskets, forgjengelighet og dødelighet (se side 416).

²⁵⁴ Barthes, ”Utdrag fra Det lyse rommet”, 422.

²⁵⁵ Ibid.

til en verden og til en tid utenfor forestillingen. På ett vis traff dette synet en emosjonell affekt i meg. *Messels Memorandum* åpnet dermed opp for tilskuerens individuelle respons, slik at vi kan si at forestillingen motstilte seg å bli fullt og helt kollektivt erfart.

Fysisk kontakt ble også brukt som et virkemiddel som brøt med en rådende dikotomi i tradisjonelt teater; mellom det private og det offentlige. Jeg vil trekke den slutning at berøring og direkte henvendelse skaper et personlig fokus på den enkelte tilskuer. I *Messels Memorandum* oppstod kontakt mellom tilskuer og skuespiller gjennom aktørenes oppfordring eller inntreden i tilskuerens private sfære; det var ikke sjeldent at rommene vi befant oss i enten var så intime at tilskuere stod klempt sammen, eller at en skuespiller henvendte seg direkte til og fysisk *berørte* tilskueren. Erika Fischer-Lichte påpeker at fysisk kontakt gjør tilskueren bevisste om skuespillerens levende kropp, og at slike strategier ofte bryter med illusjonen om den dramatiske karakteren skuespillerne portretterer.²⁵⁶ Jeg vil mene det er en vesentlig forskjell på å berøre skuespilleren og å selv bli berørt, og at sistnevnte heller er påminnelse om *tilskuerens* levende kropp. Jeg opplevde dette grepet som enda et virkemiddel for å skape fokus på den individuelle tilskuerens tilstedeværelse. I det tradisjonelle teatret sitter tilskueren stille i salen og forsøker å leve seg inn i hendelsene og karakterene på scenen. Man kan tillate seg å være helt anonym, og i en begrenset tid nærmest ”glemme seg bort”. I *Messels Memorandum* mener jeg derimot at man stadig ble konfrontert med seg selv, sine forventninger og sin fortolkning og ikke minst, sin fysiske kropp.

I tredje etasje ble publikum servert mat og drikke av en sykepleier, og dette satte i gang et større sanseapparat enn det som vanligvis er tillatt i en teatersal.²⁵⁷ Jeg opplevde det også som at sanselige inntrykk ble plassert som motstridende montasjer opp mot hverandre. Da vi fikk servert drikke og kjeks, fikk vi samtidig mulighet til å vandre rundt i overetasjen på egen hånd. Lukten og smaken fra den varme saften i koppen min ble en kontrast opp mot lukten av kjemikalier inne i frisørsalongen. I et av rommene i denne korridoren stod et fraflyttet tannlegekontor. Her var ingen skuespillere, men etterlatte objekter som tannlegestol, tavle med gamle røntgenbilder og gamle avstøpninger av tenner og munnhule. Inntrykket av å spise kjeks og samtidig se på bilder og avstøpninger av tenner, gjorde at fokuset vekslet mellom objektene jeg så på og på min egen kropp og det fysiske stimuli. Inne i et av skapene i dette

²⁵⁶ Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, 60.

²⁵⁷ De fleste teaterinstitusjoner opererer med en regel om at mat og drikke er forbeholdt pausen og er ikke tillatt inne i salen. Inntak av mat og drikke skjer ved en sjeldenhet *underveis* i en forestilling i en teatersal.

rommet fant jeg små glass med trukne tenner, som fungerte som nok et av forestillingens *punctum*. Glassene med tenner skapte assosiasjoner utover forestillingens iscenesettelse og tematikk og frembrakte en kroppslig resonans hos meg. Jeg ble bevisst mine egne tenner og det faktum at jeg hadde mat i munnen, som inne på tannlegekontoret fremprovoserte en kvalmende følelse. Opplevelsene gjorde at jeg var i forhandling med *min egen kropp*, der jeg måtte fortolke og prosessere min egen reaksjon.

I *Messels Memorandum* var det ikke lenger kun det visuelle eller det auditive som stimulerte tilskueren. Det ble brukt virkemidler som påvirket luktesansen, smak, den kinestetiske og den taktile sansen – kroppens fulle sensoriske apparat. Som tilskuere gikk vi opp trapper, var i nær fysisk berøring med andre tilskuere og skuespillere. Huset holdt også en svært lav temperatur, så de fleste i publikum beholdt yttertøyet på til tross for at forestillingen ble spilt innendørs. Dette var fysiske påminnelser som hele tiden rettet oppmerksomhet mot tilskueren selv og ens egen kropp. I min opplevelse av forestillingen skiftet fokuset stadig fra meg selv, hvordan jeg følte meg, at jeg var kald og det var trangt, luktene som omgav meg – og så over på skuespillere, kostyme, lys og rom. Mike Pearson påpeker at det stedsspesifikke teatret gjerne fokuserer på det sanselige aspektet ved forestillingen, siden tilskueren er med i forestillingen med hele sin kropp.

As sensorium, performance works with and on all the senses of the audience. The visual need not take precedence. In any moment it may favour one or other sense. At site, it may offer an audience new sensual experiences.²⁵⁸

Stedsspesifikt teater tilbyr tilskueren et annerledes møte med teater, blant annet gjennom sanselige inntrykk som aktiviserer en kroppslig opplevelse. Dette medfører at teaterforestillingen ikke utelukkende skal dechiffreres av intellektet, men heller erfares av sanseapparatet.²⁵⁹ Det er med andre ord en tilnærming til teatret som fysisk materie, tilgjengelig for den sansende tilskuer.

Jeg ser det som nødvendig å konkretisere at forestillingen ikke kun brøt med rammer som eksiterer for teater i teaterrommet, men at *Messels Memorandum* også avvek fra en dramatisk tilnærming til forestillingens narrativitet og dramaturgi. Jeg mener det er relevant å sette Hans-Thies Lehmanns teorier i sammenheng med min analyse av tilskuerens rolle og opplevelse av stedsspesifikt teater. Som nevnt i kapittel 2, under min redegjørelse for denne

²⁵⁸ Pearson, *Site-Specific Performance*, 141.

²⁵⁹ Ibid.

teorien, kan vi peke på relasjoner mellom stedsspesifikt teater og postdramatisk teater, uten at disse av den grunn må oppfattes som synonymer.²⁶⁰ Postdramatisk teater benytter seg gjerne av andre rom enn teatersalen, da dette gir andre muligheter og virkninger enn spillet på en scene. Og vice versa kan vi si at stedsspesifikke forestillinger gjerne er postdramatiske, da det er stedet eller rommet som legger føringer for forestillingen, ikke en foreliggende dramatisk tekst. Jeg ønsker dermed å undersøke hvordan tilskuerens opplevelse blir formet av det faktum at forestillingen også kan betegnes som postdramatisk.

5.4. Postdramatiske virkemidler

Flere av karaktertrekkene jeg her har nevnt er ikke kun interessante opp mot det stedsspesifikke teatret, men jeg ser det også som nødvendig å vise til forestillingens aktive bruk av postdramatiske virkemidler.

Messels Memorandum vekslet mellom stumme tablåer og scener med tekst og eventuell dialog. Forestillingen kan betegnes som postdramatisk da det som nevnt ikke var en dramatisk lineær historie som var forankret i en tekst, men teaterhendelsen gjerne lot visuelle eller sanselige uttrykk være fremtredende. Jeg opplevde det slik at teksten som ble utspilt i *Messels Memorandum* var sidestilt med de andre sceniske elementene og at det gjerne kan argumenteres for bruk av visuell dramaturgi.²⁶¹ De enkelte tablåene som utspilte seg syntest ikke å ha en bestemt narrativ eller dramatisk struktur, men hver scene kunne oppleves og tolkes isolert fra de andre. Skuespillernes fysiske nærhet til tilskuerne brøt også med den dramatiske distansen mellom representert karakter og virkelig fysisk kropp.²⁶²

Jeg vil her vise til karaktertrekk ved det postdramatiske teatret som jeg mener er i spill i *Messels Memorandum* og hvordan dette bidrar til å utfordre og endre tilskuerkonvensjonene fra tradisjonelt teater.

Hans-Thies Lehmann peker på 11 kategorier i sin inndeling av postdramatiske karaktertrekk. Disse er 1) *Parataxis/non-hierarchy*, som handler om sidestillingen av elementene i en forestilling, da det postdramatiske teatret som nevnt ikke opererer med et hierarki mellom de ulike virkemidlene. 2) *Simultaneity* omhandler flere simultane handlinger i det samme

²⁶⁰ Se side 40- 42.

²⁶¹ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 93.

²⁶² Ibid., 95-97.

rommet. 3) *Play with the density of signs* viser til at forestillingen bryter med den dramatiske normen for tegn. På norsk kan vi oversette dette med *lek med tegntetthet*. 4) *Plethora*, altså overdrivelse eller overflod, peker videre på spillet med tegntetthet. I det postdramatiske teatret er det ikke lenger lett å skille tegn fra tegn eller lese deres betydning. 5) *Musicalization* viser til at musikk kan være et bærende og likestilt element i forestillingen. 6) *Scenography/visual dramaturgy* beskrev jeg inngående i kapittel 3, men denne kategorien peker kort sagt på at scenografi og 'visualitet'²⁶³ ikke er underlagt et hierarki. Dette kan også sies å være en fellesnevner for alle disse kategoriene, at de på ulike måter peker på at teksten ikke lenger er en dominerende eller førende kvalitet ved forestillingen. De postdramatiske elementene er likestilte.²⁶⁴ I *Messels Memorandum* spiller ikke teksten en dominerende rolle, og det er som nevnt vanskelig å peke på en narrativ helhet. Noen tablåer ble spilt helt uten tekst, og lot dermed musikk, scenografi eller andre virkemidler stå alene eller sammen. Fokuset var sammensatt, og tilskueren måtte selv skape en mening eller utskille hvilke tegn og symboler som var betydningsfulle. Forestillingen var ladet med tegntetthet og simultane handlinger, som tilskueren selv måtte navigere seg mellom. Tilskueren ble blant annet oppfordret til å gå inn i rom og utforske miljøet, uten at en skuespiller var fysisk representert i rommet. Fraværet av skuespilleren gjorde at disse rommene ikke lenger hadde et fiksert fokus, eller en handling å utspille. Rommet og objektene i det erstattet skuespilleren som meningsbærende symbol og tegn. Vi kan dermed se hvordan de første seks kategoriene er i spill i *Messels Memorandum*.

Videre viser Lehmann til det han kaller 7) *Warmth and coldness*, som jeg tolker som en vekselvirkende opplevelse en teaterforestilling kan ha på tilskueren, mellom faktisk tilstedeværelse av fysiske kropper og en fiktiv verden. 'Varme' eller 'warmth' betegner tilskuerens opplevelse av det fysiske nærværet av levende mennesker som kolliderer med opplevelsen 'kulde'. 'Coldness' beskriver tilskueren reaksjon i møte med fysisk nærværende mennesker, som ikke lenger representerer det menneskelige eller psykologiske. I følge Lehmann skaper dette en underliggjørende effekt:

For someone who expects the representation of a human – in the sense of psychological – world of experience, it can manifest a *coldness* that is hard to bear. It is especially alienating because in the theatre we are dealing not just with visual processes but with human bodies and their warmth, with which the perceiving imagination cannot avoid associating human experiences.²⁶⁵

²⁶³ Begrepet er lånt fra Knut Ove Arntzen, i *Visual Performance og prosjektteater i Skandinavia*, 8.

²⁶⁴ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 86 – 94.

²⁶⁵ Ibid., 95.

I den dramatiske tradisjonen forventer publikum en representasjon av den verden de kjenner – dette teateret er i følge Lehmann en speilvirkning.²⁶⁶ Det postdramatiske teatret bryter med denne forventningen, og menneskelige skikkelser representerer ikke nødvendigvis menneskelige vesener. I *Messels Memorandum* møtte vi i en scene arkitekt Messel i samtale med kvinnen Georgina, der Messel lå i en pasientseng utkledd i kjole, med en kaninmaske over ansiktet.²⁶⁷ Georgina så ikke ut til å gjøre et stort nummer av at han var utkledd, og scenen utspilte seg som et slags Rødhette og ulven-scenario. Denne scenen kunne ikke rasjonaliseres og uttrykte ikke en psykologisk prosess eller utvikling hos karakteren Messel. Dette bryter med vårt behov for å rasjonalisere det vi ser, som er normen for tolkningen av et dramatisk verk. Som tilskuer kan man forsøke å identifisere seg med karakterene, men i *Messels Memorandum* ble ikke disse rollene presentert innenfor et logisk univers. Eksempelvis kan ikke den fiktive *karakteren* Andreas Messel, være en dramatisering av den faktiske og historiske *personen* Andreas Messel. Karakteren er derimot en abstraksjon eller en konseptuell iscenesettelse, basert på assosiasjonene rundt arkitekt Messel. Lehmann foreslår heller å lese skuespillerens fysikk og tilstedeværelse enn å forstå den postdramatiske skuespilleren som en rasjonell skikkelse, eller som bærer av mening. Han presenterer dette poenget som kategori 8) *Physicality*.²⁶⁸

Virkemiddel 9) *Concrete theatre* er i stor grad relatert til virkemiddel 7 og 8, da dette også dreier seg om at teatret ikke nødvendigvis representerer noe utover seg selv. *Messels Memorandum* må i aller høyeste grad betegnes som en forestilling som oppretthold en idé om representert fiksjon, og skuespillerne portretterte karakterer utover sin funksjon som 'skuespiller' eller fysisk kropp. Allikevel er dette relevant da denne forestillingen mangler en narrativ logikk og kausalitet som gjør den mulig å fortolke på et rasjonelt plan.

Så langt kan vi si at seks av disse kategoriene peker på likestilling av elementene, og at de videre tre kategoriene, 'warmth and coldness', 'physicality' og 'concrete theatre' peker på det postdramatiske teatrets brudd med symbolsk eller dramatisk representasjon. Dette teatret forsøker ikke å være et "closed fictive cosmos"²⁶⁹ og kan dermed bryte med ideen om det som Anne-Britt Gran mener er den uttalt teatrale fiksjonen som blant annet finnes i dramatisk teater.²⁷⁰ Den ellefte kategorien *Event/situation* viser videre til at postdramatisk

²⁶⁶ Ibid., 150.

²⁶⁷ Se Figur 2 (vedlegg).

²⁶⁸ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 96.

²⁶⁹ Ibid., 99.

²⁷⁰ Gran, *Vår teatrale tid*, 15.

teater heller betegnes som en 'begivenhet' eller 'hendelse' enn 'forestilling' og består av flere 'situasjoner' fremfor 'scener'.²⁷¹ Jeg har gjennomgående betegnet *Messels Memorandum* som en 'forestilling', skjønt jeg ikke mener at den presenterer seg som en forestilling i dramatisk forstand. Som nevnt er det vanskelig å peke hvor teaterforestillingen startet og avsluttet, og den ble presentert ulikt for hver av gruppene. 'Forestilling' i denne sammenheng kan ikke betegnes som et lukket verk som ble presentert for et samlet publikum. Jeg har til tross for dette valgt å omtale *Messels Memorandum* som en forestilling, da for å gjøre det klart for leseren hva som er oppgavens empiriske materiale.

Den tiende kategorien Lehmann omtaler, ønsker jeg her å utdype som et særlig relevant karaktertrekk for *Messels Memorandum*. Det dreier seg om et virkemiddel som jeg indirekte allerede har betegnet som utslagsgivende for å beskrive tilskuerens opplevelse i stedsspesifikt teater. Lehmann kaller dette 10) *Irruption of the real*, som jeg har valgt å oversette som *inntrengning av virkelighet*.

'Inntrengning av virkelighet' viser til at forestillingen peker utover sin egen ramme som 'teater', og lar det uforutsigbare og autentiske bryte med forestillingens lukkede univers. Det postdramatiske teatret gjør 'inntrengningen av virkelighet' til et aktivt virkemiddel, i stedet for å forsøke å opprettholde fiksjonens kosmos. Lehmann tilskriver disse verdiene det dramatiske teatret, og hevder at man i dette teatret anser scenen og alle hendelser som presenteres som "diegesis of a separated and 'framed' reality governed by its own laws and by an internal coherence of its elements".²⁷² Det dramatiske teatret har sin egen logikk og presenterer seg som et separate univers, blant annet illustrert gjennom bruken av 'den fjerde vegg'. Det er tilsynelatende lett å skille mellom de intensjonelle objekter og hendelser som er en del av forestillingens iscenesettelse, og de mer tilfeldig eller feilbarlige episodene som *kan* oppstå. I det postdramatiske teatret er derimot ikke skillet mellom representert fiksjon og virkelighet like enkelt å spore.

Here we continue our reflection by considering that in the postdramatic theatre of the real the main point is not the assertion of the real as such, (...) but the unsettling that occurs through the *indecidability* whether one is dealing with reality or fiction. The theatrical effect and the effect on consciousness both emanate from this ambiguity (sic).²⁷³

²⁷¹ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 104-105.

²⁷² Ibid., 100.

²⁷³ Ibid., 101.

Denne tvetydigheten oppstår blant annet av at brudd med fiksjonen er en del av det postdramatiske teatrets virkemidler, og 'inntrengningen av virkelighet' fungerer dermed som teatrets medspiller, ikke dens fiende.²⁷⁴ Samtidig medfører dette at tilskueren ikke utelukkende kan betrakte enhver forestilling rent estetisk. Erika Fischer-Lichte viser til et lignende poeng med performansen *Lips of Thomas* (1975), der artisten Marina Abramović gjorde sin egen kropp til gjenstand for fysisk påkjenning og smerte. Fischer-Lichte argumenterer for at tilskuerne ble stilt overfor et etisk valg, da forestillingen brøt ut av sin rene estetiske rolle og satte kunstnerens fysiske kropp i fare.²⁷⁵ Performance art opererer med en mye løsere 'estetisk ramme' enn i teatret, og handlinger representerer ikke nødvendigvis en symbolsk fiksjon, eller noe utover seg selv som levende materie og fysisk tilstedeværelse. Lehmann viser til at postdramatisk teater ligger i et grenseland mellom performance art og dramatisk teater, hvilket medfører at grensene mellom det representerte og det virkelige, ikke er like tydelig som i det tradisjonelle teatret.²⁷⁶ Det postdramatiske teatret skaper en forvirring hos tilskueren, siden disse grensene ikke er gitt eller synlige.

Jeg mener at i det stedsspesifikke teatret, på samme måte som i postdramatisk teater, skapes en lignende usikkerhet hos tilskueren gjennom 'irruption of the real'. Det er alltid et konsekvent nærvær av autentisk virkelighet, i og med at rommene som brukes tilhører en annen kontekst enn det tradisjonelle teaterrommet. I *Messels Memorandum* ble jeg selv usikker som tilskuer, på grunn av konteksten som et sykehjem. Var jeg der for å se teater eller skulle jeg bli få en historisk omvisning av Lille Tøyen sykehjem? Og fikk jeg lov til å observere forestillingen utenfra eller skulle skuespillerne dra meg inn i handlingen som en pasient? Som tilskuer måtte jeg til en hver tid analysere og betrakte de enkelte situasjonen og omgivelsene som omgav meg.

Gjennom å introdusere de postdramatiske virkemidlene har jeg forsøkt å vise hvordan *Messels Memorandum* kan leses som postdramatisk, og at dette setter andre krav til tilskueren enn i dramatisk teater. Hvis man kaller en forestilling en kontrakt mellom tilskuer og utøver, kan vi peke på at i det postdramatiske teatret blir denne brutt eller aldri inngått i enighet. Lehmann peker på at det ikke foreligger noen konkret ramme for tilskueren å følge:

For, if it is true that solely the *type of situation* decides about the significance of actions, and that it becomes an essential moment of experience of theatre that the spectators *themselves*

²⁷⁴ Ibid., 100.

²⁷⁵ Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, 11-13.

²⁷⁶ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 134.

define their situation, then they also have to take responsibility for the manner of their reception in the theatre. By contrast, the prior *definition* of the situation as 'theatre' (or not) cannot define the status of the actions that is at stake here.²⁷⁷

Messels Memorandum bryter på lignende vis med den kontrakten, eller de konvensjonene som vanligvis foreligger i det dramatiske teatret på en scene. På samme måte som i postdramatisk teater, er det tilskueren selv som må ta ansvar for sin egen rolle, da det ikke introduseres nye retninger eller premisser for en forestilling. Det at hendelsen presenterer seg som 'teater' betyr ikke av den grunn at de reglene som gjelder for det dramatiske teatret er gyldige også i denne sammenheng, mener Lehmann.²⁷⁸

Som argumentert for tidligere, er det ikke nødvendigvis slik at alle stedsspesifikke forestillinger alltid er postdramatiske, men derimot mener jeg at på et eller annet vis vil 'inntrengningen av virkelighet' være et virkemiddel som er knyttet til rommet utenfor teatersalen og som dermed betinger denne formen for scenekunst. Jeg vil bringe dette poenget videre i oppgaven, opp mot det regissør Claire de Wangen på sin hjemmeside kaller "forskning" og som er forestillingens strategi fra et produksjonsperspektiv.

5.5. Heterotopiske rom

På de Wangens hjemmeside beskriver hun arbeidet sitt som "en forskning i ulike strategier for hvordan å oppfatte sted" og skriver videre:

Jeg er opptatt av hvordan steder som allerede inneholder etablerte tegn, symboler og historier kan legges et fiksjonslag på, som manipulerer vår opplevelse av det. (...) Jeg vil utvikle et scenespråk som både kan skape tilknytning til og samtidig **transportere** publikum. Jeg vil benytte stedets fysiske, sosiale og metaforiske karakteristikk og i tillegg kontekstualisere et oppfunnet lag (...). Slik ønsker jeg å undersøke de diffuse **forbindelsene mellom et fiktivt og et faktisk sted**.²⁷⁹

Hun beskriver arbeidet sitt svært nærliggende den definisjonen som Mike Pearson anvendte på sine arbeider, der man ser det stedsspesifikke teatret som et komplekst uttrykk mellom det som allerede foreligger og de objekter, mennesker og andre elementer man bringer til stedet, slik at rommet rekontekstualiseres og et nytt uttrykk oppstår.²⁸⁰ Claire de Wangen har et fokus på å *transportere* publikum til det hun kaller en fiksjonsverden, noe jeg finner særlig

²⁷⁷ Ibid., 103.

²⁷⁸ Ibid.

²⁷⁹ Claire de Wangen, Hjemmeside; "Forskning". Mine uthevnninger.

²⁸⁰ Pearson, *Site-Specific Performance*, 141.

interessant. Gjennom å fokusere på nærværet av et faktisk rom og iscenesettelsen, eller ”invented space”²⁸¹ som hun selv kaller det, mener jeg at de Wangen nærmer seg en form for *heterotopisk* forståelse av forholdet mellom forestillingen og stedet, noe jeg nå vil utdype.

Tre hovedtendenser kan trekkes fram når man velger å se hvordan vi forstår forholdet mellom rommet og iscenesettelsen i stedsspesifikt teater. Disse er ’dialogic’, ’palimpsestic’ og ’heterotopic’, og synliggjør ulike måter å forstå forholdet mellom det virkelige og konkrete rommet og den teatrale iscenesettelsen.²⁸² I en *dialogic* eller *dialogisk* forståelse av dette forholdet, tenker man at det fysiske rommet og det ”fiktive rommet” eksisterer parallelt. De teatrale elementene (aktører, tekst, scenografi) presenteres som et iscenesatt materiale som er i forhandling eller dialog med det faktiske stedet. *Palimpsest* er en betegnelse som brukes på et manuskript eller dokument der teksten har blitt forsøkt fjernet for å bruke materialet om igjen, men der den gamle skriften fortsatt gjør seg synlig. Denne metaforen anvendes på stedsspesifikt teater da den peker på at rommets tidligere bruk fortsatt er synlig eller lesbar.²⁸³

Ved å betegne forholdet som *heterotopisk*, henvises det da særlig til den franske psykologen og filosofen Michel Foucaults diskusjon om heterotopiske rom fra artikkelen ”Des Espaces Autres” (1984). ‘Heterotopia’²⁸⁴ betegner Foucault som et rom eller sted som er plassert i komplekst nettverk, eller i en direkte relasjon til andre plasseringer enn seg selv.

Med det som interesserer mig, er, at blandt alle disse placeringer, har visse av dem den besynderlige egenskab at være forbundet med alle andre placeringer, men på en måde så de suspenderer, neutraliserer eller omvender mængden af sammenhænge, som er fastsat, afspejlet eller genspejlet gennem disse.²⁸⁵

I følge Foucault er det to typer plasseringer som står i et slikt nettverk av relasjoner. Vi har *utopiene*, som er ideer eller konsepter knyttet til den fysiske verden ved å være en direkte eller motsettende analogi til et sted eller et samfunn. Utopia er, slik Foucault ser det, en

²⁸¹ de Wangen, ”Forskning”.

²⁸² Michael McKinnie, ”Rethinking Site-Specificity: Monopoly, Urban Space, and the Cultural Economics of Site-Specific Performance”, 22.

²⁸³ Ibid.

²⁸⁴ Heterotopia er en sammensetning av de greske ordene *heteros* ”det andre” eller ”et annet” og *topos* som betyr ”sted”. Heterotopia er også brukt i en annen sammenheng enn her, som kan være seg verdt å merke. Ordet blir også brukt om en medisinsk term som refererer til et bestemt vev som utvikler seg utenom det som er sedvanlig og som finnes ”et annet sted”. Denne tilstanden blir ikke regnet som særlig farlig, men peker bare på plasseringen som en dislokasjon eller som en forvridning.

²⁸⁵ Foucault, ”Andre rum”, 89.

representasjon av samfunnet i sin perfektjon eller som dets motsetning.²⁸⁶ Som en forlengelse av utopiene, finnes *heterotopiene*. Disse stedene kan sees på som en form for effektiv realisering av utopiene. Heterotopiene er arrangert på samme måte som utopiene, ved å stå i en relasjon til noe annet enn seg selv. Som utopiene er disse stedene relatert til andre plasseringer, ved å både representere og invertere disse, men skiller seg fra utopiene ved å være mer enn ideer og konsepter. Heterotopier kan lokaliseres i verden og er faktiske og fysiske, dermed noe annet et utopiene, som per definisjon er metafysiske.²⁸⁷ Foucault eksemplifiserer heterotopiene blant annet ved å vise til en liste over steder og kjennetegn, der *teatret* figurerer som et av hans eksempler. Teatret er nemlig et rom vi kan besøke, lokalisere og oppholde oss i her og nå. Samtidig kan vi si at det spiller på våre forestillinger og bilder av en verden som ikke kan lokaliseres, og vi blir vist rom og karakterer som ikke kan besøkes eller røres. På denne måten ligger teaterrommet midt imellom utopiene og den fysiske verden.²⁸⁸

Heterotopiene kan sees på som samfunnets forsøk på å realisere utopiene, og Foucault nevner i denne sammenhengen sykehjemmet som en form for heterotopi, ved at dette stedet avskjermmer samfunnet fra det uønskede. Sykehjemmet er et sted der vi gjemmer unna sykdom og alderdom, da disse er en trussel for det plettfrie og ønskede samfunnet, i følge Foucault. Han plasserer sykehjemmet som en del av det han betegner som ”*hétérotopies de crise*”, eller heterotopier for krise. Kriserammede, som aldrende, syke og døende, fordreier i følge Foucault ideen om et ideelt samfunn, og dermed må de skjermes fra fellesskapet.²⁸⁹

Claire de Wangen benytter et begrepsapparat som peker på en *heterotopisk forståelse* av dette forholdet ved å si at ”publikum transporteres” til et sted hun selv har skapt gjennom iscenesettelsen av rommet.²⁹⁰ På grunn ideen om *publikumsforflytning*, gir hun inntrykk av at to rom eksisterer parallelt og at publikum kan forflyttes til et sted som ikke lenger er det faktiske og historiske rommet Lille Tøyen sykehjem. Dette perspektivet kan sies å være heterotopisk, siden det gis inntrykk av at innenfor det samme bygget, eksisterer to verdener, eller virkeligheter, som i følge Foucault gjerne også er uforenelige med hverandre.²⁹¹ Et rom kan dermed sies å være heterotopisk dersom det inneholder eller sidestiller flere betydningslag innenfor det samme fysiske arealet.

²⁸⁶ Ibid, 90.

²⁸⁷ Ibid., 89-90.

²⁸⁸ Ibid., 93.

²⁸⁹ Ibid., 91.

²⁹⁰ de Wangen, ”Forskning”.

²⁹¹ Foucault, ”Andre rum”, 90-91.

Jeg mener at den heterotopiske forståelsen som det opereres med her, er den samme som det vises til i dramatisk teater. Tilskueren vil i dramatisk teater også "forflyttes" fra et faktisk til et fiktivt rom, gjennom sin aktive innlevelse. Det er på denne måten Foucault ser teatret som heterotopisk. Illusjonen tar overhånd og som tilskuer lever man seg inn i de representerte handlinger og karakterer, som bilder på metafysiske utopier.

Messels Memorandum kan analyseres opp mot konseptet om heterotopia av to årsaker, både de Wangens uttalte forsøk om å transportere publikum mellom to "rom", og at rommet og hendelsen, som sykehjem og teater, betegnes som heterotopiske steder av Michel Foucault. Jeg vil videre vise til hvordan Foucaults teorier om heterotopiske rom kan sees i sammenheng med Victor Turners liminalitetsbegrep.

5.6. Spill med liminale posisjoner

Jeg har så langt argumentert for at Claire de Wangen opererer med en heterotopisk forståelse av relasjonen mellom det rommet som er utgangspunktet for forestillingen, og det fiktive "rommet" hun mener hun skaper gjennom iscenesettelsen. Selv er jeg kritisk til hvorvidt forestillingen klarer å oppnå nettopp dette, og jeg vil her utdype dette.

I det foregående kapittelet viste jeg til hvordan det stedsspesifikke teatret, ved å stå i en slik kompleks posisjon mellom representasjon og autentisitet, plasserer tilskueren i en liminal, 'betwixt and between', posisjon. Her bruker Victor Turner begrepet liminalitet, fra begrepet 'limen', for å vise til at tilskueren står på en terskel, eller i en mellomposisjon. 'Limen' betegner også et faktisk sted, som en faktisk terskel eller dørstokk mellom andre posisjoner eller rom.²⁹² På samme måte er også heterotopia paradoksale rom som står i relasjon til andre steder eller betydningslag. Særlig gjelder dette sykehjemmet, som kan sies å være et eksempel på Foucaults "krisheterotopier", siden sykehjemmet er en faktisk terskel mellom livet og døden. Dette peker på at det er grunn til å snakke om forbindelser mellom heterotopier og liminalitet, da begge disse termene er knyttet opp til marginale posisjoner. Til tross for at det er mange likheter mellom det liminale og det heterotopiske, utgjør disse også en sentral forskjell; heterotopiske rom er lokaliserbare og faktiske steder, mens liminalitet peker på en

²⁹² Schechner, *Performance Studies*, 67.

symbolsk eller mental posisjon eller tilstand. De kan dermed ikke forstås som synonymer.

Begrepet om heterotopia er gjerne knyttet til dramatisk teater, eller andre former for iscenesettelser der man opprettholder et lukket fiktivt kosmos. Regissør de Wangen skriver at hun “vil utvikle et scenespråk som både kan skape tilknytning til og samtidig transportere publikum”.²⁹³ Jeg vil her argumentere *mot* at forestillingen klarte å skape en forflytning av publikum, da representasjonen i *Messels Memorandum* ikke fremstår som en lukket fiksjon. For å kunne snakke om to ulike ”rom”, et faktisk rom og et fiktivt rom som tilskueren kan flyttes inn i, mener jeg at iscenesettelsen ikke kan peke ut over seg selv og dermed sprengte rammene mellom autentisitet og representasjon. Forflyttelsen av posisjoner, som de Wangen her omtaler, forstår jeg som en mental eller imaginær reise, som iverksettes av tilskuerens evne til å leve seg inn i en fiktiv verden. I denne forestillingen mener jeg derimot at fiksjonen brytes, blant annet av ’inntrengningen av virkelighet’, og av å være et delt handlingsrom mellom aktør og tilskuer. Lehmann argumenterer for at et ’shared space’, som denne forestillingen må sies å være, tilbyr en annen opplevelse enn det dramatiske teatret.²⁹⁴ Jeg mener at dette er tilfellet i *Messels Memorandum* da den heller baserer seg på postdramatiske virkemidler enn dramatisk *mimesis*.

I denne forestillingen opplever tilskueren det iscenesatte og det reelle parallelt, skjønt det til tider var vanskelig å skille disse i fra hverandre. De ustabile grensene fører til at tilskueren settes i en liminal posisjon. Jeg må her understreke at både karakterene og tablåene som uspilte seg var fremtredende og synlig uttalt teatrale. Derimot var det i flere tilfeller nærmest umulig å si noe om hvorvidt rommene var endret eller omformet for forestillingen.

Tannlegekontoret hadde ikke noe spesielt merkbar iscenesettelse ved seg, og for meg kunne det virke som om dette rommet stod urørt. Andre rom var så synlige uformet, som for eksempel sykehuskappellet, at dette umiddelbart ga gjenklang til at rommet virkelig hadde vært et samlingssted for pasientene. Kappellet ble dermed et historisk vitnesbyrd, heller eller et scenisk og fiktivt rom. Tilskueren opplevde gjenklang fra de faktiske rommene og deres historie, til tross for at omstendighetene presenterte seg som fiktiv representasjon.

Jeg vil også peke på at forestillingen utfordret ikke kun tilskuerens *persepsjon*, men også hennes *posisjon* og *funksjon*. Gjennom direkte henvendelse fra skuespilleren, fysisk berøring og aktiv deltakelse kan vi si at forestillingen endret eller utfordret tilskuerens

²⁹³ de Wangen, ”Forskning”.

²⁹⁴ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 122.

konvensjonelle rolle. Slike strategier vil i følge Fischer-Lichte, iverksette 'the autopoietic feedback loop', og gjør det stadig utydeligere for tilskueren å identifisere subjekt-objekt-forholdet som hun relaterer til konvensjonelt teater. I stedet aktiviseres en gjensidig påvirkning, som endrer posisjonene mellom subjekt og objekt, aktør og tilskuer. Vi kan si at disse posisjonene ikke lenger er statiske, men utvekslende.²⁹⁵ I *Messels Memorandum* mener jeg dette skillet til en viss grad er opprettholdt gjennom skuespillernes tydelige iscenesettelse, men jeg mener at relasjonen mellom tilskuer og aktør er endret, og ikke lenger segregert som et motsettende forhold. Skuespiller og tilskuer samhandler og interagerer, og tilskueren er også i en forhandling og utforskning av sin egen kropp og sitt individuelle, kroppslige rom. Kroppslig stimuli iverksetter sanser som ofte er forbeholdt rommene utenfor teatersalen, men som i stedsspesifikt teater bidrar til å skape en mer aktivt og personlig tilskuererfaring.

I et intervju med Claire de Wangen i *Norsk Shakespeare- og Teatertidsskrift*, påpeker intervjuer Kari Saanum at hun "opplevde at vi som publikum gled inn og ut av fiksjonen og vår egen publikumsrolle" i forestillingen *Messels Memorandum*.²⁹⁶ Dette utgjør en sentral forklaring på publikums tilstedeværelse og funksjon i denne forestillingen, da hun peker på at tilskueren var plassert midt mellom det representative og det autentiske. Tilskueren ble dermed ikke oppslukt av representasjonen, slik at det reelle og faktiske Lille Tøyen sykehjem opphørte. Til tross for at forestillingens intensjon var å skape et lukket fiktivt kosmos, der tilskueren levde seg inn i illusjonen og glemte den virkelige konteksten som omga forestillingen, mener jeg at dette ikke lot seg gjøre i *Messels Memorandum*. I likhet med Saanum vil jeg også påstå at tilskueren aldri glemte det *konkrete* og det *historiske* rommet Lille Tøyen sykehjem. Jeg gjenkjenner heller et 'palimpsestic' forhold mellom det representative og det autentiske da forhistorie og det konkrete bruksmateriale gjorde seg synlig i forestillingen.²⁹⁷

Gjennom å peke på postdramatiske virkemidler i forestillingen har jeg vist til det Hans-Thies Lehmann kaller 'irruption of the real', som er et nærvær av virkelighet som bryter med iscenesettelsen som et lukket univers.²⁹⁸ Tilskueren kan oppleve dette nærværet, men samtidig er grensene mellom virkelighet og representasjon flytende og vanskelige å identifisere. Disse bruddene med forestillingens fiksjonsverden bryter den teatrale rammen,

²⁹⁵ Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, 172.

²⁹⁶ Kari Saanum, "Å gjøre rommet større enn seg sjøl", 86.

²⁹⁷ McKinnie, "Rethinking Site-Specificity", 21.

²⁹⁸ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 99.

og dermed ideen om et heterotopisk forhold. Dette betyr ikke at jeg mener at forestillingen mislyktes, men jeg velger å avvise ideen om heterotopia, til fordel for liminalitet som beskrivelse av tilskuerens opplevelse. Det medfører at tilskueren ikke 'glemmer seg selv' eller virkeligheten utenfor og lar seg oppsluke av illusjonen. Fischer-Lichte foreslår at terminologien om liminale transformasjoner i performance og teater, må innebære en ny måte å leses og å forstå forestillingene.²⁹⁹ Liminale tilskuerposisjoner leser jeg som en selvransakende og usikker prosess, eller enn en statisk tilstand. Det dreier seg om at tilskueren til en hver tid må orientere seg, om sine omgivelser, om sin egen kropp og om menneskene rundt seg. Forestillingen blir ikke lenger fremvist for tilskueren, hun må selv oppsøke og innta den.

Som tilskuer i denne forestillingen vil jeg beskrive min egen opplevelse av forestillingen som *introvert*, en tilstand jeg i sjelden grad har opplevd i møte med et tradisjonelt teaterstykke. Jeg opplevde at virkemidlene som ble tatt i bruk hele tiden forsterket denne oppfatningen ved å synliggjøre for meg at jeg ble iaktatt, både av andre tilskuere og av skuespillere.

Stedsspesifikke forestillinger tar i bruk et sammensatt og individuelt fokus, og bruker postdramatiske virkemidler som blant annet 'inntrengningen av virkelighet'. Dette lar tilskueren selv være ansvarlig for sin egen opplevelse og fortolkning. *Messels Memorandum* forsterket den individuelle resepsjonen ved å skape to ulike visninger av forestillingen for de to separate gruppene. På denne måten var ikke opplevelsen nødvendigvis lenger av kollektiv art, men henvendte seg til tilskueren på et kroppslig og fysisk plan. Kroppen ble stimulert gjennom hele sanseapparatet og tilskueren ble konfrontert med sin fysiske tilstedeværelse i rommet.

²⁹⁹ Fischer-Lichte, "Reality and Fiction in Contemporary Theatre", 13.

Kapittel 6. Konklusjon og avslutning

I denne oppgaven har jeg stilt følgende spørsmål: *Hvilken rolle og funksjon har tilskuerne i stedsspesifikt teater og hvilken betydning har de fysiske omgivelsene for vår opplevelse av denne teaterhendelsen?* Ved å stille dette spørsmålet har jeg også måttet gjøre rede for hva som ligger i begrepet om stedsspesifikt teater, som har ført meg inn i et omdiskutert teoretisk felt. Stedsspesifikt teater har siden etableringen av begrepet på 1980-tallet vært utsatt for utprøvnings og alternative terminologier. Kritikken har da blant annet, paradoksalt nok, basert seg på at begrepet ikke er *spesifikt* nok, og nye hybride betegnelser har oppstått på bakgrunn av dette. Denne oppgaven er et oppgjør med dette perspektivet, samtidig som jeg har introdusert et annet problem, knyttet til tilskuerens posisjon. Argumentasjonen min har basert seg på at vi kan fortsatt benytte oss av begrepet om stedsspesifikt teater, men at vi derimot må revidere vår forståelse av tilskuerens posisjon og rolle i møte med denne formen for scenekunst. Stedsspesifikt teater avviser ofte konvensjoner fra tradisjonelt teater og rommet legger føringer både for forestillingens innhold og narrative oppbygning. Dette krever at vi som tilskuere ikke kan forvente den samme opplevelsen eller kan ivareta den samme rollen som i møte med dramatisk teater i scenerommet.

Stedsspesifikke forestillinger bryter med en rekke dikotomier som fortsatt er gyldige i store deler av norsk teatertradisjon, og som også markerer tilskuere fra aktører. I konvensjonelt teater opprettholdes gjerne et skille mellom scene og sal, både rent fysisk, men også illusorisk ved bruk av 'den fjerde vegg'. Tilskuerne sitter i sine anviste plasser, henvist til mørket der de kjenner sin rolle. I stedsspesifikt teater brytes disse konvensjonene, og dette forutsetter at tilskueren også må fra si seg tilvente og tradisjonelle roller. Jeg vil hevde at stedsspesifikt teater blander utøver- og tilskuerposisjoner. Det vil ikke si at det dermed oppstår tvil omkring hvem som er utøver og hvem som er tilskuer, men snarere at disse posisjonene defineres på en ukjent måte som skaper en usikkerhet hos tilskueren. Tilskueren kan ikke lenger forholde seg utenforstående eller passiv til forestillingen, men engasjeres i teaterhendelsen da hun stadig må produsere et teatralt blikk for at mening skal oppstå. I forestillinger som spilles utenfor teaterscenen automatiseres ikke teatralitet, i følge Josette Féral, men den kan oppstå i tilskuerens vilje eller evne til å etablere en teatral ramme i rommet rundt seg.³⁰⁰

³⁰⁰ Féral, "Theatricality: The Specificity of Theatrical Language", 5.

Erika Fischer-Lichte har blant annet i *The Transformative Power of Performance* (2008), argumentert for at teater som bryter med konvensjoner også medfører at vi må se på kunstverket på en annen måte enn tidligere. Det er et brudd med det hun kaller 'detached pleasure' og en oppfordring til en aktiv og deltakende tilskuer.³⁰¹ Hun foreslår en vending mot det hun kaller 'the aesthetics of the performative', som blant annet oppløser et synlig subjekt-objekt-forhold mellom tilskueren og forestillingen. Denne relasjonen erstattes til fordel for en gjensidig utveksling av roller og funksjoner gjennom 'the autopoietic feedback loop'.³⁰² Ifølge Fischer-Lichte medfører dette at samtidsteater og performance art ikke kan ha status som eller bli analysert som et 'verk', men konstitueres heller som en 'hendelse'.³⁰³

In particular, three aspects have crystallized that directly constitute the nature of performance as event and indubitably are of central importance to its specific aestheticity. These are: first the feedback loop's autopoiesis, which engenders the performance, and the phenomenon of emergence; second, a destabilization, even erasure, of binary oppositions; and third, situations of liminality that transforms the participants of the performance.³⁰⁴

Gjennom å vise til disse tre aspektene; 'the autopoietic feedback loop', oppløsningen av dikotomier, samt tilskuerens liminale tilstand, argumenterer Fischer-Lichte for at samtidsteatret må leses i relasjon til 'the aesthetics of the performative'. De samme kategoriene har jeg vist til i analysen av endrede tilskuerholdninger i stedsspesifikt teater. Heller enn å gå inn i en redegjørelse for hva et slikt perspektivskifte – fra 'detached pleasure' til 'aesthetics of the performative' – medfører for vår forståelse av estetisk erfaring, har jeg vært interessert i å se på de interne forholdene som Fischer-Lichte introduserer. Jeg har da særlig sett på teoriene om liminale posisjoner og hvordan tilskueren opplever ustabile grenser mellom representasjon og autentisitet i stedsspesifikt teater. Blant annet har jeg basert meg på Susan Bennetts teorier om indre og ytre rammer fra *Theatre Audiences* (1997), der hun forutsetter at tilskuerens opplevelse av en forestilling er formet av foreliggende kunnskap og kulturelle kodekser.³⁰⁵ I stedsspesifikt teater mener jeg at det gjerne er snakk om flere parallelle rammer, samt at den ytre rammen; tilskuerens kunnskap og forventninger, ikke nødvendigvis lar seg skille fra den indre rammen; forestillingen i seg selv og tilskuerens opplevelse av denne.³⁰⁶ Det er sammenstillingen mellom disse rammene som medfører at tilskueren ikke lenger klarer å gjenkjenne sin egen rolle i relasjon til forestillingen. Hun

³⁰¹ Fischer-Lichte, "Reality and Fiction in Contemporary Theatre", 13.

³⁰² Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, 163.

³⁰³ Ibid., 162-163.

³⁰⁴ Ibid., 163.

³⁰⁵ Bennett, *Theatre Audiences*, 140.

³⁰⁶ Ibid., 1-2.

forblir i en mellomposisjon; mellom virkelighet og representasjon, mellom rollen som observerende vitne og delaktig deltaker, mellom det private og det offentlige rom. Denne posisjonen jeg forstår som en liminal tilstand eller prosess.

I denne oppgaven har jeg opprettholdt betegnelsene 'tilskuer' og 'publikum', til tross for at de i denne sammenhengen har vært gjenstand for ulike konnotasjoner som går ut over den tradisjonelle forståelsen av begrepene. Enkelte av teoretikerne jeg har støttet meg på har oppløst disse betegnelsene til fordel for alternative termer, som blant annet Keren Zaiontz' begrep 'witness-participant'.³⁰⁷ Jeg kunne her ha valgt å gjøre et lignende grep og dermed argumentert for at tilskueren i stedsspesifikt teater ikke lenger er en tilskuer, men en *deltaker* eller *medhjelper* i forestillingen. Disse termene er her opprettholdt slik de også forekommer i tradisjonelt, dramatisk teater, da jeg ikke ser det som hensiktsmessig å skape nye betegnelser. Som jeg har vist i kapittel 5, er det ikke kun i det stedsspesifikke teatret at tilskuerkonvensjoner og praksiser endres, men i møte med postdramatiske forestillinger må vi også endre våre forforståelser rundt hva det vil si å være tilskuer. Jeg mener dermed ikke at vi nødvendigvis må endre begrepene knyttet til publikumsposisjonen, men at vi må utvide vårt syn på hva det vil si å være med på en slik teaterforestilling. Vår oppfatning av tilskueren er fortsatt knyttet opp til en dramatisk tradisjon og et konvensjonelt teater. Jeg foreslår at det er forståelsen som må endres eller utvides, ikke begrepene i seg selv. Det jeg vil argumentere for er et skritt vekk fra en *semiotisk* forståelse av tilskueren som mottaker, og heller forsøke å tilskueren som en medprodusent av teaterhendelsen, nærmest i en *fenomenologisk* forstand.

Både i det stedsspesifikke teatret og i det postdramatiske teatret mener jeg at man ikke lenger kun kan snakke om å 'se' en forestilling. Jeg mener ikke dermed at dramatisk teater bare tiltaler synssansen og er utelukkende visuell, men at vi som tilskuere opererer med en muntlig sjargong der vi gjerne snakker om hvilke forestillinger vi "har *sett*" eller "skal *se*". I et intervju med kulturprogrammet *Skumma Kultur* på den lokale studentkanalen i Oslo, Radio Nova, ble tilskuere intervjuet etter premieren på forestillingen *Messels Memorandum*, 9. september 2010. En av tilskuerne sier til reporteren: "Jeg tror jeg er nødt til å ta det inn litt, jeg aner ikke hva det er jeg har vært med på, egentlig".³⁰⁸ Dette utsagnet tar opp i seg mye av tematikken jeg har utforsket i denne oppgaven. Bruddet på faste rammer og konvensjoner, og ikke minst den aktive bruken av postdramatiske virkemidler som 'inntrengningen av

³⁰⁷ Zaiontz, "Ambulatory Audiences and Animate Sites", 168

³⁰⁸ Klippet finnes på Claire de Wangens hjemmeside, under 'Messels Memorandum' – "Skumma Kultur".

virkelighet', endrer tilskuerholdningen. Det er ikke lenger gitt hva eller hvordan man deltar som tilskuer i det stedsspesifikke teatret. Jeg mener at tilskuerens rolle utforskes og skapes i den enkelte forestillingen. Stedet og de eventuelle rommene som blir tatt i bruk legger føringer for hele teaterforestillingen, og forutsetter gjerne at både forestillingens innhold og narrative struktur tilpasses rommet, og ikke omvendt slik det praktiseres i tradisjonelt teater. Den intervjuede tilskueren, som i et usikkert øyeblikk ble konfrontert med sin egen opplevelse, viser allikevel til et grunnleggende poeng ved det stedsspesifikke teatret. Han har "vært med" på noe, og ikke kun betraktet eller "sett" en forestilling.

Stedsspesifikt teater involverer tilskueren på en annen måte enn konvensjonelt teater. Framfor å være et verk som *presenteres for* tilskueren, er stedsspesifikt teater *om og rundt* tilskueren; hun er både en del av og er samtidig omgitt av teaterhendelsen. Jeg har gjennomgående argumentert for at det er de fysiske omgivelsene som medfører denne endringen, blant annet ved at miljøet er mettet med personlige assosiasjoner som tilskueren opplever på et individuelt plan. Dette medfører at publikum leser sine omgivelser på en annen måte og er i større grad personlig relatert til teaterforestillingen. Rommet har også andre forutsetninger og konvensjoner knyttet til dets historiske eller nåværende bruksområde, og jeg mener at publikum kan erfare visse sosiale normer som gjerne også bryter eller endrer den teatrale konteksten. Til sist har jeg i analysen av *Messels Memorandum* vist til at postdramatiske virkemidler gjør at forestillingen ikke kan leses som dramatisk, men at tilskueren heller ikke tilbys nye retningslinjer for å etablere en annen forståelse. Lehmann viser til at tilskueren i det postdramatiske teatret ikke kan oppleves som et observerende vitne da roller og regler opphører.

(...) first of all, by entering the theatrical space the spectator cannot help but become a 'participant' for the other visitors. Every individual becomes the *only spectator* for whom the performers and the rest of the audience produce 'his' or 'her' theatre. Secondly, a heightened awareness of one's *own presence* develops: for the sounds one gives off, for one's position in relation to the other people present, etc. Thirdly, the physical proximity to the actors involves entering into *direct contact* (looks, eye contact, possibly fleeting body contact) and experiencing a peculiarly 'underdefined' sphere – neither completely public, nor completely private (sic).³⁰⁹

Til tross for at dette sitatet betegner det postdramatiske teatret, ser jeg flere av hans poenger som gyldige og forenelige med min undersøkelse av stedsspesifikt teater. Det dreier seg om overskridelsen fra å *se* teater til å *være* delaktig eller handlende, der man også blir bevisst sin

³⁰⁹ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 123.

egen tilstedeværelse og relasjon til andre mennesker. Forholdet mellom tilskuere og skuespillere endres også fra konvensjonelt teater dersom 'den fjerde vegg' brytes, og framfor at tilskueren blir spilt *for*, blir hun i stedsspesifikt teater spilt *med*. Vi kan sammenligne dette med å si at tilskueren er stadig i *forhandling* eller i *dialog* med seg selv og spillerrommet.

Jeg har tidligere i denne oppgaven støttet meg på teoriene hos Max Herrmann, lederen av det første teatervitenskaplige institutt. Herrmanns perspektiver har vært interessante som utgangspunkt for å starte diskusjonen om teatret, rommet og tilskueren i det, men hans teorier gikk også videre i å forsøke å gripe om den dynamiske prosessen som foregår mellom tilskuer og teaterforestilling. Han pekte på at tilskuerens opplevelse ikke kunne oppsummeres som visuell, men som fysisk sansning gjennom hele kroppen.³¹⁰ Stedsspesifikt teater utfordrer tilskuerens tradisjonelle persepsjon ved å stimulere hele den sansende kroppen. Herrmann mente at tilnærmingen til menneskets materialitet og romlighet var teatrets egenart; teater presenterer seg i et fysisk rom, i et møte mellom tilskuere og aktører og deres fysiske, sansende kropp.

Skjønt stedsspesifikt teater utvider tilskuerens sanselige tilgang til forestillingen, ønsker jeg ikke å avvise synssansen eller det visuelle aspektet som en viktig forutsetning for tilskuerens opplevelse. I stedsspesifikt teater kan vi si at tilskuerens synsvidde går i 360 graders vinkel, og tilskueren opplever og leser hele rommet. Jeg har vist til Roland Barthes teorier om *punctum* og *studium* for å vise til hvordan forestillingen, i likhet med fotografiet, kan oppleves og tolkes ut ifra sin visualitet. Barthes teori har vært særlig relevant for å vise til at forestillingen *Messels Memorandum* opererte med et sammensatt fokus, og var mettet med tegn som tilskueren selv måtte navigere seg mellom. *Punctum* betegner små stikk, eller visuelle detaljer ved fotografiet, og i dette tilfellet rommet, som treffer tilskueren som en personlig affekt individuelt.³¹¹

Stedsspesifikke forestillinger presenterer ikke et bestemt rammeverk for tilskueren, og jeg vil argumentere for at vi kan snakke om tre sett av 'regler' som tilskueren forholder seg til. Jeg introduserer her konseptet om 'regler', siden jeg gjennomgående har vist til at stedsspesifikt teater gjerne bryter med både tradisjoner og konvensjoner, men at tilskuerens tilstedeværelse og oppførsel betinges og endres, blant annet av de fysiske omstendighetene. Jeg mener man også må ta utgangspunkt i at tilskueren tar med seg sine egne fysiske og psykiske

³¹⁰ Fischer-Lichte, *Transformative Power of Performance*, 36.

³¹¹ Barthes, "Utdrag fra Det Lyse Rommet", 413- 414.

forutsetninger i møte med teater, som tilsvarer Susan Bennetts forståelse og bruk av Hans Robert Jauss' teorier om 'horizons of expectations'.³¹² Disse forutsetningene blir påvirket av at tilskueren blir konfrontert med noe som er utenfor hennes forventning eller foreliggende kunnskap. I eksemplet med *Messels Memorandum* etablerer forestillingen også interne regler, som gjøres synlige for publikum gjennom instruksjoner og beskjeder fra skuespillerne. Tilskuernes individuelle forutsetninger ble her konfrontert med forestillingens etablerte regler, i tillegg til de konvensjoner som tilhørte spillestedet. Lille Tøyen sykehjem er ikke en *tabula rasa*, men det er mettet med signaler, inntrykk og forhistorie og huset har dermed sine egne betingelser eller konvensjoner. Det er dermed snakk om interaksjonen av tre sett med adferdsregler som tilskueren selv må navigere mellom; med seg selv, med stedet og med forestillingen. Disse kontekstene er ikke av den grunn nødvendigvis like synlige, men det er opp til tilskueren å selv veksle og analysere sin egen posisjon og rolle i forestillingen.

Jeg har i introduksjonen av denne oppgaven sitert Peter Brook og hans åpningslinje fra boken *The Empty Space*, der han uttrykker at ethvert 'empty space' kan brukes som en teaterscene.³¹³ Dette utsagnet er relevant i relasjon til stedsspesifikt teater, da han uttrykker at teater som kunstuttrykk ikke er forbeholdt teaterscenen og dermed ikke står i et avhengighetsforhold til et konkret spillested. Derimot vil jeg gjøre leseren oppmerksom på at Brook her spesifiserer at det er et såkalt 'tomrom' som iscenesettes og fylles med mening ut i fra konteksten som 'teater'. I stedsspesifikt teater mener jeg at rommet på ingen måte er *tomt*, men heller gjennomtrengt av tegn, uttrykk, assosiasjoner, historie og atmosfære. Jeg ser dette som stedets 'minner'. Marvin Carlson beskriver i boken *The Haunted Stage: The Theatre as a Memory Machine* (2001) at alle former for teater alltid forholder seg til forhistorie og kan dermed betegnes som en 'memory machine'. Han mener at teaterforestillinger blir 'hjemsoekt'³¹⁴ siden teatret resirkulerer våre kulturelle 'minner' og historier.³¹⁵ Erindring utgjør et viktig redskap for publikums resepsjon, i følge Carlson, i og med at de forholder seg til kunnskap og erfaring fra lignende situasjoner.³¹⁶ Her støtter også Carlson seg på Hans Robert Jauss' teorier om leserens 'horizons of expectations' når han beskriver tilskuerens

³¹² Bennett, *Theatre Audiences*, 48-54.

³¹³ Brook, *The Empty Space*, 7.

³¹⁴ Carlson bruker her termer som 'ghost' og 'haunting', skjønt disse anvendes på en annen måte enn hos Pearson og McLucas. Hos Carlson fremstår disse begrepene som tradisjoner, konvensjoner og forhistorie som er synlige for tilskueren – og ikke den konkrete iscenesettelse av en forestilling.

³¹⁵ Marvin Carlson, *The Haunted Stage: The Theatre as a Memory Machine*, (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2001), 3-4.

³¹⁶ Ibid., 6.

minner som et utgangspunkt for å forstå teaterforestillinger.³¹⁷ På denne måten kan vi si at Carlson og Susan Bennetts resepsjonsanalyse av tilskuerens møte med teater, omslutter hverandre i et krysningspunkt.

Carlson nevner også stedsspesifikt teater i en kort håndvending, da sted og rom er et av teatrets elementer som blir utsatt for hjem søkte 'minner' og fortellinger.³¹⁸ Teaterscenen er den samme til tross for at forestillingene som spilles på den endres, og dette vil dermed frembringe tilskuerens erindringer om det de tidligere har opplevd i det samme sceniske rommet.³¹⁹ I denne sammenheng beskriver Carlson at stedsspesifikke forestillinger ikke nødvendigvis blir 'hjem søkt' av de *teatrale* minnene, men derimot av sosiale og historiske assosiasjoner som tilskuerne opplever.³²⁰ På denne måten kan vi si at scenen eller rommet ikke er et *tomrom*, men at enhver forestilling, på teaterscenen og utenfor, forholder seg til de tegnene eller 'minnene' som finnes på stedet.

Jeg argumentert for at forestillingen *Messels Memorandum* må sees på som en 'palimpsest', og gjenkjenner dermed Carlsons beskrivelser av teateret som en 'memory machine'. Nick Kaye identifiserer også at denne formen for teater kan betegnes som en 'palimpsest', da han ser det som karakteristisk for det stedsspesifikke teatret å "trouble the opposition between the site and the work".³²¹ I *Messels Memorandum* mener jeg at iscenesettelsen ikke er et lukket fiktivt kosmos, men derimot henviser til eller relaterer til en verden og en historie utenfor forestillingens univers. På denne måten har jeg avvist ideen om denne forestillingen som en heterotopia, til fordel for metaforen om en 'palimpsest'.³²²

Å gjøre en forestillingsanalyse av publikums posisjon og opplevelse kan også sies å være et komplekst og til tider problematisk forsøk. Helen Freshwater, professor ved University of Newcastle og forfatter av *Theatre & Audience* fra 2009, kritiserer særlig teoretikeres generaliserende forsøk på å beskrive publikum som en samlet gruppe.

The common tendency to refer to an audience as 'it' and, by extension, to think of this 'it' as a single entity, or a collective, risks obscuring the multiple contingencies of subjective response,

³¹⁷ Ibid., 5.

³¹⁸ I tillegg til sted/rom, peker Carlson på at 1) den dramatiske teksten, 2) skuespillerens kropp og 3) sceniske elementer er gjenstand for 'hjem søking' av 'minner' og historier.

³¹⁹ Carlson, *The Haunted Stage*, 11.

³²⁰ Ibid., 13.

³²¹ Kaye, *Site-Specific Art*, 11.

³²² McKinnie, "Rethinking Site-Specificity", 22.

context, and environment which condition an individual's interpretation of a particular performance event.³²³

Fallgruven for å tilnærme seg et publikumsperspektiv i en forestillingsanalyse er å gjøre antakelser på vegne av publikum som helhet, da det strengt tatt er snakk om enkeltindivider med sine egne reaksjoner og fortolkninger. Analysen av *Messels Memorandum* er dermed gjort fra mitt eget ståsted og min opplevelse som tilskuer. Freshwaters utsagn er en advarsel mot å generalisere publikumsperspektivet og jeg har derfor valgt å skrive meg selv inn i oppgaven. Samtidig mener jeg at dette perspektivet også er relevant i andre kontekster enn i analysesammenheng, da fra et produksjonsperspektiv. Jeg har i denne oppgaven argumentert for at stedsspesifikke forestillinger fokuserer på individuelle opplevelse, heller enn felles meningsdannelse og kollektiv samhörighet. Å behandle tilskuerne som én kropp, eller én gruppe er problematisk, siden publikum ikke er en homogen enhet. Stedsspesifikt teater kan betegnes som et individuelt møte med et rom, da tilskueren må innta og være tilstede i dette rommet med sin fysiske kropp og sitt sanseapparat. Dette er strategier som går på individuell sansning og erfaring.

Stedsspesifikt teater er en relativt ny scenekunstform som fortsatt krever teoretisering og utforskning. Jeg mener at vi langt i fra har kommet dit at stedsspesifikt teater er en etablert term i norsk scenekunstpraksis. Forsøket mitt med denne oppgaven har vært å bidra i debatten rundt begrepet og å gripe fatt i en problematikk rundt tilskuerens rolle, som også er en relativt ny problemstilling i det teatervitenskaplige feltet.

³²³ Helen Freshwater, *Theatre & Audience*, (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009), 5.

Litteraturliste

Bøker

Alvesson, Mats & Sköldberg, Kaj. *Tolkning och reflektion: Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. Lund: Studentlitteratur, 1994.

Artaud, Antonin. *Det dobbelte teater*. Norsk utgave, oversatt av Kjell Helgheim, original utgave på fransk: 1938. Oslo: Solum Forlag, 2000.

Arntzen, Knut Ove. "Visual Performance og prosjektteater i Skandinavia". *Bergen Internasjonale Teater Presenterer: Spillerom*. Vol. 1, 1990.

Arntzen, Knut Ove. *Rom for en situasjonistisk kunst: Evaluering av Rom for kunstprogrammet med vekt på noen utvalgte prosjekter*. Norsk Kulturråd, Rapport 32, 2003.

Arntzen, Knut Ove, *Det Marginale Teater: Et nordisk blikk på regikunst og ambiente forsøk*. Laksevåg: Alvheim og Eide Akademisk forlag, 2007.

Bale, Kjersti. *Estetikk: En innføring*. Oslo: Pax Forlag, 2009.

Balme, Christopher B. *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Bennett, Susan. *Theatre Audiences – A theory of production and reception*. 2. utgave. New York: Routledge, 1997.

Bergman, Gösta M. *Den Moderna Teaterns Genombrott 1890- 1925*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1966.

Birch, Anna & Tompkins, Joanne (red.). *Performing Site-Specific Theatre – Politics, Place, Practice*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.

Brockett, Oscar G. & Ball, Robert J. *The Essential Theatre*. 8. utgave. London: Wadsworth Publishing, 2004.

Brook, Peter. *The Empty Space*. New York: Touchstone, 1968.

- Bürger, Peter. *Om avantgarden*. Norsk utgave, oversatt av Eivind Tjønneland, original utgave: 1974. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag, 1998.
- Carlson, Marvin. *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1989.
- Carlson, Marvin. *The Haunted Stage: The Theatre as a Memory Machine*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2001.
- Carlson, Marvin. *Performance: a critical introduction*. 2. utgave. London: Routledge, 2004.
- de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Berkley: University of California Press, 1984.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance*. Engelsk utgave, oversatt av Saskya Iris Jain. London: Routledge, 2008.
- Fischer-Lichte, Erika & Wihstutz, Benjamin (red). *Performance and the Politics of Space – Theatre and Topology*. London: Routledge, 2013.
- Foucault, Michel. *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, New York: Pantheon Books, 1980.
- Freshwater, Helen. *Theatre & Audience*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- Goldberg, RoseLee. *Performance Art: From Futurism to the Present*. New York: Thames & Hudson Inc, 2001.
- Gran, Anne-Britt. *Vår teatrale tid: Om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varige mén*. Lysaker: Dinamo Forlag, 2004.
- Holmberg, Arthur. *The Theatre of Robert Wilson*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Kaye, Nick. *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*. London: Routledge, 2000.
- Kwon, Miwon. *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge Massachusetts: The MIT Press, 2004.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Engelsk utgave, oversatt av Karen Jürs-Munby. London: Routledge, 2006.

McAuley, Gay. *Spaces in Performance: Making meaning in the theatre*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1999.

Pearson, Mike & Shanks, Michael. *Theatre/Archaeology*. London: Routledge, 2001.

Pearson, Mike. *Site-Specific Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.

Sauter, Willmar. *Eventness: A concept of the theatrical event*. Stockholm: STUTS, 2006.

Schechner, Richard. *Performance Studies: An introduction*. 2. utgave. New York: Routledge, 2006.

Shevtsova, Maria. *Robert Wilson*. London: Routledge, 2007.

Turner, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New York: Aldine De Gruyter, 1969.

Turner, Victor. *From ritual to theater: The human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1982.

Artikler

Barthes, Roland. "Utdrag fra Det lyse rommet". Oversatt til norsk av Knut Stene-Johansen. *Estetisk teori – en antologi*. Redigert av Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg. Oslo: Universitetsforlaget, 2008.

Barthes, Roland. "The Death of the Author". *Participation – Documents of Contemporary Art*. Redigert av Claire Bishop. London: The MIT Press, 2006.

Bateson, Gregory. "A Theory of Play and Fantasy". *The Performance Studies reader*. 2. utgave. Redigert av Henry Bial. London: Routledge, 2007.

Debord, Guy. "Towards a Situationist International". *Participation – Documents of Contemporary Art*. Redigert av Claire Bishop. London: MIT Press, 2006.

Benedetto, Stephen Di. "Guiding somatic responses within performative structures: contemporary live art and sensorial perception". *The Senses in Performance*. Redigert av Sally Banes og André Lepecki. New York: Routledge, 2007.

Foucault, Michel. "Andre rum". Oversatt av Mette Kristine Kjær. *Slagmark*, nr. 27, (1997/98): Århus.

Helgheim, Kjell. "Etterord". *Det dobbelte teater*. Antonin Artaud. Norsk utgave, oversatt av Kjell Helgheim. Oslo: Solum Forlag, 2000.

Ringgaard, Dan. "Sted, landskab, rum". *Slagmark: Vendingen mod rummet*. nummer 57, (2010): Århus.

Saanum, Kari. "Å gjøre rommet større enn seg sjøl". Intervju med Claire de Wangen. *Norsk Shakespeare- og Teatertidsskrift*. nr. 3-4, (2010): Oslo.

Skjoldager-Nielsen, Kim. "Who Am I Now, Who Am I Here?" *Spaces of Identity in the Performing Sphere*. Redigert av Sibila Petlevski & Goran Pavlic. Zagreb: Fraktura, 2011.

de Wangen, Claire & Næsheim, Gaute Askild. Manuskript: *Messels Memorandum*.

Wilkie, Fiona.

"Mapping the Terrain: a Survey of Site-Specific Performance in Britain", *New Theatre Quarterly* 18, (2002): Cambridge.

Wilkie, Fiona. "The Production of "Site"; Site-Specific Theatre". *Concise Companion to Contemporary British and Irish Theatre*. Redigert av Nadine Holdsworth & Mary Luckhurst. Oxford: Blackwell, 2008.

Wilkie, Fiona. "Site-specific Performance and the Mobility Turn". *Contemporary Theatre Review*. Vol. 22:2, (2012): London.

Internett

Agnew, John. "Chapter 23: Space and Place". *Handbook of Geographical Knowledge*, London: Sage, 2011. <http://www.sscnet.ucla.edu/geog/downloads/856/416.pdf> (oppsøkt 09.10.12).

Casey, Edward S. "How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time". 1996. http://www.stonybrook.edu/commcms/philosophy/people/faculty_pages/docs/Casey_How_to_Get_from_Space_to_Place_b.pdf (oppsøkt 15.09.12).

Fallenius-Braun, Ann-Marie & Voight, Torben. "Billedstøfteater: Theatre of Images" *The Drama Review*. Vol. 26, No. 3, (1982): <http://www.jstor.org/discover/10.2307/1145412?searchUrl=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dbilledstøfteater%26fromHomePage%3Dtrue%26acc%3Doff%26wc%3Don%26fc%3Doff&Search=yes&uid=3738744&uid=2134&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21101677697483> (oppsøkt 20.02.13).

Féral, Josette. "Theatricality: The Specificity of Theatrical Language", *Substance: Theatricality*. Volume 31. Number 2 & 3. (Issue 98/99): Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2002. <http://muse.jhu.edu/journals/substance/toc/sub31.2.html> (oppsøkt 29.04.13).

Féral, Josette. "Foreword". *Substance: Theatricality*. Volume 31. Number 2 & 3. (Issue 98/99): Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2002. <http://muse.jhu.edu/journals/substance/toc/sub31.2.html> (oppsøkt 29.04.13).

Fischer-Lichte, Erika. "Reality and Fiction in Contemporary Theatre". *Theatre Research International*, Volum 33. Issue 01. (March 2008). http://journals.cambridge.org/abstract_S0307883307003410 (oppsøkt 15.01.13).

Foster, Hal. "What's neo about the Neo-Avant-Garde?". *The Duchamp Effect*. Vol. 70. October. 5-32. (1994). http://www.mission17.org/documents/Foster_NeoAvantGarde.pdf (oppsøkt 16.01.13).

Helsetilsynet. "Rapport fra tilsyn ved Lille Tøyen sykehjem (2001)". <http://www.helsetilsynet.no/no/Tilsyn/Tilsynsrapporter/Oslo/2001/Lille-Toyen-sykehjem-2001/> (oppsøkt 23.04.13).

Schechner, Richard. "6 Axioms for Environmental Theatre". *The Drama Review: Architecture/Environment*. Vol. 12, No. 3. (1968). <https://vpnl.uio.no/+CSCO+3p756767633A2F2F6A6A6A2E77666762652E626574++/stable/pdfplus/1144353.pdf?acceptTC=true> (oppsøkt 03.01.13).

Tronstad, Ragnhild. "Et rom og en intensjon, takk! Om tilskuerrollens teatralitet: Josette Féral". *3T; Tidsskrift for teater og teori*. nr. 2. (1997): Bergen. <http://www.trete.no/romogintensjon.html> (oppsøkt 28.04.13).

Turner, Cathy. "Palimpsest or Potential Space? Finding a Vocabulary for Site-Specific Performance". *New Theatre Quarterly*, 20, (2004). http://journals.cambridge.org/download.php?file=%2F22329_35F4B666923B016A7CE29090D3AC87FC_journals__NTQ_NTQ20_04_S0266464X04000259a.pdf&cover=Y&code=261d014b92e7f0615367dab8427fc72d (oppsøkt 12.12.12)

de Wangen, Claire. "Forskning". *Hjemmeside*. <http://admin.bigblackbag.net/web/default.asp?WebsiteID=20703> - (oppsøkt 06.10.2011).

Oppslagsverk

Oxford Dictionaries Online

<http://oxforddictionaries.com/>

Store Norske Leksikon Online:

<http://snl.no/>

Herbert Svenkerud. *Cappelens ordbøker: engelsk - norsk, norsk – engelsk*. Oslo: Cappelens Forlag AS, 2000.

Forestillinger

Messels Memorandum

Medvirkende:

Claire de Wangen: Idé, regi, tekst

Gaute Askild Næsheim: Tekst, skuespiller

Lea A. Basch Opheim: Scenografi, skuespiller

Marte Johanne Ekhougen: Scenografi

Thomas Bendiksen: Lyddesign

Anne Katrine Fallmyr: Skuespiller

Joanna Magierecka: Skuespiller

Per Tykriseth: Skuespiller

Per Bogstad Gulliksen: Skuespiller

Tale Hendnes: Skuespiller

Signhild Meen Wærsted: Skuespiller

Oddrun Valestrand: Skuespiller

Morten Bendiksen: Hovedprodusent

Øyvind Wangsteen: Produsent

Tiril Bryn: Administrasjon

Spilt i perioden 9. – 29. september 2010

Sett 23. September 2010

Legemsarkivene

Medvirkende:

Claire de Wangen: Idè, regi, tekst, produsent

Gaute Askild Næsheim: Tekst, skuespiller

Kristine Gjems: Kostyme

Lea A. Basch Opheim: Kostyme

Fredric Vogel: Lyddesign

Joanna Magierecka: Skuespiller

Lasse Valdal: Skuespiller

Nasser Mhende: Skuespiller

Oddrun Valestrand: Skuespiller

Per Tykriseth: Skuespiller

Signhild Meen Wærsted: Skuespiller

Morten Bendiksen: Foto

Tiril Bryn: Administrasjon

Spilt i perioden 15. oktober til 20. november 2011.

Sett 15. oktober 2011

Vedlegg

Alle bilder:

© Claire de Wangen

Foto: Morten Bendiksen



Figur 1: Sykepleierne i dagligstuen, *Messels Memorandum*.



Figur 2: Georgina og Messel på et pasientrom, *Messels Memorandum*.



Figur 3: Korridor, *Messels Memorandum*.



Figur 4: Sykepleier i kjellerkorridor, *Messels Memorandum*.



Figur 5: Sykehuskapellet i kjelleren, *Messels Memorandum*.



Figur 6: Arkitekt Messel i trappeavsatsen, *Messels Memorandum*.